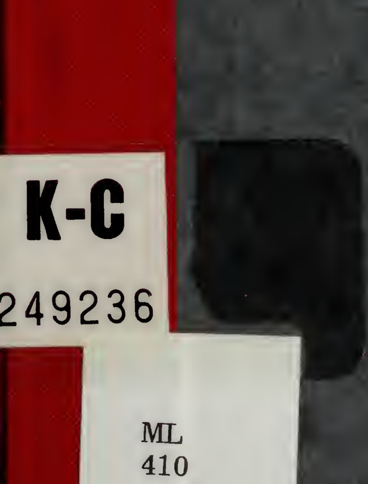

K-C
249236
ML
410
.B51
N92x

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/lasymphoniefanta00nouf




LA

SYMPHONIE FANTASTIQUE

DE

HECTOR BERLIOZ

ESSAI

SUR L'EXPRESSION DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

PAR

GEORGES NOUFFLARD



FLORENCE
IMPRIMERIE DE L'*ARTE DELLA STAMPA*
Rue Pandolfini, 14, Palais Medici

1880




Prix : **1 F.**

à Monsieur Alexandre Kraus
hommage affectueux
Georges Montfleur

LA

SYMPHONIE FANTASTIQUE

DE

HECTOR BERLIOZ

ESSAI

SUR L'EXPRESSION DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

PAR

GEORGES NOUFFLARD



FLORENCE

IMPRIMERIE DE L'*ARTE DELLA STAMPA*

Rue Pandolfini, 14, Palais Medici

—

1880

ML
410
.B51
N92x

MAY 14 1996

I

Berlioz écrivit la Symphonie fantastique en 1828, il avait alors 25 ans et composait depuis quatre années déjà. Elle n'est donc pas la première de ses œuvres, mais on peut la considérer comme celle où son génie s'est pour la première fois complètement manifesté. Les influences qui s'étaient exercées d'abord autour de lui, étaient si contraires à ses tendances naturelles, qu'au lieu d'en favoriser le prompt développement, elles l'avaient arrêté pendant quelque temps. On était alors dans cette première période du siècle, où la société nouvelle sortie de la révolution, n'avait pu encore se créer un art et une littérature originale, absorbée comme elle l'avait été par les luttes civiles, les guerres de l'empire et le travail de sa reconstitution. Les œuvres produites sous l'ancien régime n'ayant pas encore de rivales jouissaient sans contestation de l'admiration du public, et les maîtres qui dirigeaient l'enseignement, n'admettaient pas qu'on put rien faire de bon en dehors des principes selon lesquels elles avaient été conçues. Certes il y avait beaucoup à apprendre à une telle école, et le génie de Berlioz ne devait que gagner dans la suite, à s'être formé sous une discipline aussi sévère et dans l'étude de modèles, qui ont si justement mérité le nom de classiques, par la simplicité de leur ordonnance, la pureté de leur forme et leur haute raison. Mais une nature toute moderne comme la sienne, dont la complication et le raffine-

ment, l'ardeur fiévreuse et la hardiesse composaient l'essence, n'y pouvait trouver la direction qui lui convenait. Ses premiers ouvrages écrits sous de telles influences furent jugés par lui tellement inférieurs à ce qu'il se sentait en état de faire, qu'il les détruisit tous. C'était de l'étranger, de l'Angleterre et de l'Allemagne, où depuis longtemps s'étaient manifestés les tendances nourries par lui à son insu, que devaient venir les œuvres capables de lui révéler le secret de son génie. En 1825 Freychütz fit son apparition sur la scène de l'Odéon, et Berlioz se prit de passion pour cette œuvre naïve et vigoureuse, où le charme de la nature et les ivresses de l'amour, s'unissent aux terreurs de l'autre monde et dont les mélodies d'un tour si vif, si pur et si original sont rehaussées par une orchestration plus puissante et plus colorée que celle de toutes les œuvres jusqu'alors connues en France. A ces accents si nouveaux, il sentit s'éveiller comme un écho au fond de son cœur, et il abandonna les représentations des opéras de Gluck et de Spontini qui l'avaient jusque là exclusivement captivé, afin de se consacrer tout entier à l'étude de l'œuvre nouvelle. Peu de temps après, il lisait Walter Scott, Moore et le *Faust* de Goethe, que Gérard de Nerval venait de traduire, et sous la double influence de ces œuvres poétiques et de la musique de Weber, il écrivit l'opéra des *Francs-juges*, dont seule l'ouverture nous est parvenue, l'ouverture de Waverley, les mélodies irlandaises et les huit scènes de *Faust*, qu'il détruisit, mais dont les idées lui semblèrent avoir assez de valeur pour pouvoir prendre place vingt ans plus tard dans la Damnation de Faust. Ces différentes compositions sont déjà des œuvres de maître, mais elles sont pour la plupart peu développées et ne manifestent qu'avec timidité, les grandes qualités qui valent aujourd'hui à Berlioz une place si haute parmi les plus grands musiciens. Il fallait Shakespeare, Beethoven et l'amour, la poésie ardente et universelle, la symphonie avec toutes les ressources complexes qu'elle offre à la peinture des mouvements de l'âme, enfin l'amour cet instigateur de toutes les œuvres belles et grandes, pour mettre en mouvement toutes les forces de son âme, et le lancer dans la voie où il devait trouver l'immortalité.

En 1827, une troupe de comédiens Anglais vint à Paris représenter les drames de Shakespeare, qui y étaient alors à peu près inconnus. Miss Smithson, jeune fille, dont la beauté était aussi grande que le talent, remplissait avec un charme incomparable les rôles de Juliette, Ophélie et Desdémone. Ce fut un coup de foudre pour Berlioz. Il en ressentit des transports, où l'enthousiasme que lui inspirait le génie du poète, se confondait avec la passion violente, dont il s'était pris pour la femme. Peu de temps après, Habeneck fondait les concerts du Conservatoire, pour faire connaître à Paris les symphonies de Beethoven, qui jusque là n'y étaient apparues que par fragments. En entendant ces œuvres gigantesques, Berlioz ressentit une émotion presque aussi vive que celle qu'il avait éprouvée en voyant les tragédies de Shakespeare. Pour la première fois, il comprit toute la puissance de la musique instrumentale, dont les ressources multiples étaient si favorables à l'expression de son génie compliqué. Ce fut alors que, voulant peindre les angoisses et les rêves de sa passion pour Miss Smithson, et acquérir un nom qui put attirer sur lui les regards de la belle actrice, il écrivit la Symphonie fantastique, où il paraît avoir cherché, pour l'art de Beethoven, le point de départ d'un développement nouveau, dans le mouvement dramatique de la poésie de Shakespeare. En voici le programme, que nous nous faisons un devoir de transcrire, sous la forme même très condensée et un peu heurtée, que Berlioz à dû lui donner pour renseigner surement ses auditeurs, pendant le court espace de temps qui s'écoule d'un morceau à l'autre.

PROGRAMME DE LA SYMPHONIE FANTASTIQUE

Un jeune musicien, d'une sensibilité maladive et d'une imagination ardente, s'empoisonne avec de l'opium dans un accès de désespoir amoureux. La dose de narcotique, trop faible pour lui donner la mort, le plonge dans un lourd sommeil accompagné des plus étranges visions, pendant lequel ses sensations, ses sentiments, ses souvenirs se traduisent dans son cerveau malade, en pensées et en images musicales. La femme

aimée, elle-même, est devenue pour lui une mélodie et comme une idée fixe qu'il retrouve et qu'il entend partout.

1re Partie — Rêveries, Passions

Il se rappelle d'abord ce malaise de l'âme, *ce vague des passions,* ces mélancolies, ces joies sans sujet qu'il éprouva avant d'avoir vu celle qu'il aime; puis l'amour volcanique qu'elle lui inspira subitement, ses délirantes angoisses, ses jalouses fureurs, ses retours de tendresse, ses consolations religieuses.

2me Partie — Un Bal

Il retrouve l'aimée dans un bal au milieu du tumulte d'une fête brillante.

3me Partie — Scène aux champs

Un soir d'été à la campagne, il entend deux pâtres qui dialoguent un Ranz des vaches; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espoir qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé, à donner à ses idées une couleur plus riante, mais *elle* apparaît de nouveau, son cœur se serre; de douloureux pressentiments l'agitent; si elle le trompait... L'un des pâtres reprend sa naïve mélodie, l'autre ne répond plus. Le soleil se couche... bruit éloigné du tonnerre... solitude... silence...

4me Partie — Marche au Supplice

Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné à mort, conduit au supplice. Le cortège s'avance, aux sons d'une marche tantôt sombre et farouche, tantôt brillante et solennelle, dans laquelle un bruit sourd de pas graves succède sans transition aux éclats les plus bruyants. A la fin, *l'idée fixe*, reparaît un instant comme une dernière pensée d'amour interrompue par le coup fatal.

5me Partie — Songe d'une nuit du Sabbat

Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce réunis pour ses funérailles. Bruits

étranges, gémissements, éclats de rire, cris lointains auxquels d'autres cris semblent répondre. La *mélodie-aimée* reparaît encore; mais elle a perdu son caractère de noblesse et de timidité ; ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque ; c'est *elle* qui vient au sabbat... Rugissement de joie à son arrivée... Elle se mêle à l'orgie diabolique... Glas funèbre, parodie burlesque du *Dies iræ*. Ronde du sabbat. La ronde du sabbat et le *Dies iræ* ensemble.

C'est tout un drame comme on voit, mais un drame qui par un procédé de mise en scène très habile, n'a d'autre théâtre que le cerveau d'un jeune homme endormi. En effet, les images qu'évoque la musique sont tout à fait analogues à celles qu'on voit pendant le sommeil; les unes comme les autres, n'ayant pas de causes réelles, ne sont que les conséquences des mouvements de la sensibilité. Cependant, comme les rêves n'embrassent pas ainsi d'habitude toute une destinée, en se développant avec autant de suite, il me semble difficile de voir dans cette donnée première autre chose qu'un artifice imaginé par Berlioz, afin de prévenir le reproche d'avoir choisi pour une symphonie un sujet d'opéra.

Un tel reproche serait-il fondé? Berlioz a-t-il pu exprimer par l'orchestre seul tout ce qu'annonce ce programme? N'a-t-il pas employé des formes musicales, qui conviendraient mieux à une œuvre scénique, qu'à une symphonie de concert? Telles sont les questions auxquelles cette étude devra répondre. Nous y analiserons, avec soin, tous les morceaux qui composent la symphonie fantastique, en nous efforçant de ne pas leur attribuer d'autre signification, que celle qu'il peuvent avoir pour toute personne, qui après en avoir lu le programme, les écouterait avec attention. Toutefois, comme il n'y a pas de mots pour rendre les sensations si vives et si pénétrantes que la musique nous fait ressentir, nous serons obligés souvent de nous servir d'images et de métaphores, dont l'exactitude ne peut être que relative. La musique ne les contient pas, elle les suggère seulement à l'esprit, et elle en peut suggérer de différentes. Mais quand bien même notre imagination entrerait pour quel-

que chose dans les interpretations que nous allons proposer au lecteur, le travail inconscient auquel elle se serait livrée aurait toujours eu pour cause première l'œuvre de Berlioz.

II

Le premier morceau de la symphonie fantastique est construit d'une façon qui pourrait surprendre, si on n'en connaissait pas les motifs déterminants. Au lieu d'être déduit d'une seule et même idée, il est pour ainsi dire scindé en deux parties, dont le caractère et le mouvement sont complètement différents : un « largo » et « un allegro, » qui au point de vue musical ne sont reliés que faiblement par un passage épisodique. Mais cette ordonnance cessera de paraître étrange, si on accepte la donnée première, dont Berlioz s'est inspiré. Il a voulu peindre la soudaine irruption de l'amour, dans un cœur qui languissait dans l'isolement. Pour cela il fallait caractériser vivement ces deux états de l'âme, afin de les faire ressortir l'un par l'autre, et de tirer de leur succession le motif d'un de ces contrastes musicaux, dont l'effet est si saisissant. C'est ce que Berlioz a fait, pensant du reste, que l'intérêt de son sujet était assez grand, pour que l'unité de la conception poétique, lui permît de relâcher un peu celle de la composition musicale.

Le largo débute par une mélodie expressive et élégante, qui est probablement la plus ancienne composition de Berlioz, que nous possédons. Il avait douze ans seulement lorsque, sous le coup d'un amour précoce et malheureux, il l'écrivit sur les paroles d'une romance de l'Estelle de Florian, dont voici le premier couplet :

Je vais donc quitter pour jamais
Mon doux pays, ma douce amie,
Loin d'eux je vais traîner ma vie
Dans les douleurs et dans les regrets !
Fleuve dont j'ai vu l'eau limpide
Pour réfléchir ses doux attraits
Suspendre son cours rapide,
Je vais vous quitter pour jamais.

On pourra se rendre compte que la mélodie de Berlioz reproduit le sens de cette poésie, non seulement d'une façon générale, mais aussi dans ses nuances les plus délicates, vers par vers, et pour ainsi dire mot par mot. Ainsi, les mesures (1) qui correspondent aux deux premiers vers sont brisées par des poses nombreuses, imitant le mouvement de la voix, qu'entrecoupent des soupirs et des sanglots. Toutes les paroles où déborde l'émotion telles que (2) « pour jamais » (3) « ma douce amie » « dans les regrets » (4) sont vivement accusées, et dites avec leur intonation juste. Le chant devient rapide, et prend l'accent d'une interpellation éplorée sur les vers (5) « Fleuve dont j'ai vu l'eau limpide pour réfléchir ses doux attraits ; » il se ralentit, au contraire, sur le suivant (6) et coupe en deux le mot « suspendre, » comme pour imiter l'effort que fait le fleuve pour s'arrêter. Malgré cette fidélité scrupuleuse à l'expression, et cette précision dans le détail, la mélodie forme cependant un tout assez élégant et vivant en soi-même, pour que Berlioz ait pu la détacher du texte, sur laquelle il l'avait construite, et la confier à l'orchestre seul. Voilà bien le trait distinctif de son génie, qui déjà se révèle à nous dans une production de son enfance. Il avait le don de rendre sensible, au moyen de la musique, toute l'émotion que renferme une idée poétique, quelqu'en soit la complication, et cela sans jamais manquer à l'élégant équilibre de la structure mélodique, sans cesser même de répondre aux plus fines exigences de l'oreille. D'autres maîtres ont l'inspiration plus forte, plus facile, plus abondante, plus isolée de toutes les autres facultés. Je ne sais, si pour Berlioz l'inspiration a jamais existé en dehors d'une émotion personnelle ou littéraire. Mais, à coup sûr, nul compositeur n'a jamais fait de la musique un langage poétique muni de plus de ressources, plus puissant, et aussi délicieux.

---

(1) Chez Brandus partition à 2 mains admirablement arrangée par Liszt ; partition à 4 mains plus facile par Ch. Bannelier, voir *Largo*, mes. 3, 4, 5, 6.

(2) *Largo*, mes. 4.

(3) *Largo*, mes. 5.

(4) *Largo*, mes. 10.

(5) *Largo*, mes. 13.

(6) *Largo*, mes. 15.

Quand Berlioz écrivit la symphonie fantastique, la mélodie d'Estelle, qu'il avait brûlée avec toutes les œuvres de son enfance, se représenta à sa pensée; elle lui sembla convenir à l'expression de cette tristesse d'un jeune cœur, qu'un amour sans objet commence à torturer, et il l'accueillit sans y rien changer, dit-il en ses mémoires. Il a seulement profité des ressources nouvelles que lui fournissait l'orchestre, pour en aviver l'expression, et l'approprier aux sentiments plus vagues d'un jeune homme, pour qui l'amour n'est encore que le désir d'un bonheur inconnu, et une souffrance incompréhensible. Ainsi dans la symphonie, quelques unes des poses, qui coupent la mélodie, sont remplies par des traits pesants, désordonnés, et sourds (1), comme les bruits lointains et indécis, qui, frappant l'oreille au milieu de la solitude, en rendent l'impression plus sensible. Au lieu de conclure, ce chant s'affaisse, se dissout et se perd sur une note basse, dont la résonnance insuffisante semble demander un complément qui ne vient pas (2). On dirait, que sentant le vide se faire autour de sa poitrine, le poète appelle d'une voix éteinte dans la nuit.

Il est trop jeune cependant, et trop fort pour se laisser abattre du premier coup par une idée de désespoir, d'un bond nerveux et soudain, sa pensée rejaillit de l'abîme dans lequel elle semblait prête à s'engloutir (3), elle s'élève en riants *pizzicati* et s'épanouit en trilles joyeux, semblable à l'alouette qui s'élance et plonge dans l'azur en chantant. Mais si l'espace vide suffit à l'oiseau, il n'en est pas de même pour l'adolescent, qui croit porter en lui le germe de tout un monde. Cette joie capricieuse ne pouvait durer. Bientôt des dégradations harmoniques, délicates comme celles du jour qui se meurt (4), et une mélopée plaintive (5), nous ramène à la romance du début qui, accompagnée cette fois d'un trait rapide, *comme le fleuve dont les*

---

(1) *Largo*, mes. 10, 12, 14.

(2) *Largo*, mes. 15, 16, 17. La melodie est en *ut* mineur, au lieu de se terminer sur la tonique elle expire sur la dominante.

(3) *Largo*, mesures 17 et suivantes.

(4) *Largo*, mes. 21.

(5) *Largo*, mes. 24.

eaux n'ont aucun doux attrait à réfléchir, aboutit par des accents encore plus éteints et un affaissement plus profond, qu'elle ne l'avait fait d'abord, à une conclusion désolée, dans laquelle on peut voir le renoncement de toute espérance (1). Cette terminaison est rendue indécise cependant, par une note étrangère à la cadence finale, que les contre-basses et les violoncelles ont commencé à bourdonner deux mesures auparavant, et qu'ils ne cessent de tenir avec obstination, bien après que les dernières résonnances en ont expiré. Par l'inflexible uniformité de ses vibrations toujours semblables, cette note fait d'abord éprouver à l'oreille, une sensation analogue à celle que l'œil ressent en présence du vide, et on dirait que le musicien a voulu nous donner une dernière image saisissante du néant, dans lequel son héros se sent prêt à mourir. Mais à mesure que se prolonge cette note opiniâtre, elle accuse une tonalité nouvelle et plus brillante (2), que celle dans laquelle nous avons été maintenus jusqu'ici. N'est-ce pas un monde nouveau qu'elle va ouvrir? En effet, bientôt elle sert de point de départ à une suite d'arpèges brillants, de trilles miroitants et d'inflexions caressantes (3), sous lesquels un cor qui prête au poète ses accents, gémit (4), tremble, soupire et semble se jeter au devant des émotions nouvelles qu'ils lui annoncent, jusqu'à ce qu'une modulation rayonnante (5) réunisse nos sensations éparses, pour nous amener éblouis et vaincus aux pieds de la ravissante mélodie qui forme le thème de l'allegro.

C'est l'idée dominante, qui doit se présenter dans toutes les parties de la symphonie, aussi surpasse-t-elle en beauté tous les autres motifs qui l'accompagnent. Insinuante comme un parfum, aimable comme l'éclosion d'une douce pensée, elle pénètre, dès ses premières notes, jusqu'au fond de notre âme, et elle y grave je ne sais quel contour voluptueux, mais élégant et de

(1) *Largo,* mes. 48.

(2) La tonalité du morceau est celle d'*ut* mineur et cette note est un *la* bémol d'abord puis elle devient un *sol* dièze.

(3) *Largo,* mes. 49 et suivantes.

(4) *Largo,* de la 50me mesure à la 60me.

(5) *Largo,* mes. 61.

noble tournure, qui semble s'élever en ondulant mollement. Puis, quand elle a composé une forme assez charmante pour captiver nos sens, elle précipite (1) son rhythme, renforce ses accents, et prend, à quatre reprises, l'intonation du plus violent désir. Elle se termine par une cadence bien arrondie, où l'expression du ravissement est unie à la grâce de contour, qu'elle a d'abord présentée.

Trois périodes d'un caractère différent la composent donc, mais elles s'équilibrent si bien qu'elles forment une seule mélodie, dont le charme est tel, que je chercherais en vain d'en donner une idée à qui ne l'a pas entendue. Représente-t-elle cependant, une femme comme Berlioz l'annonce dans son programme, ou du moins reproduit elle assez exactement l'impression que nous avons ressentie, en voyant la femme qui nous a inspiré de l'amour, pour en évoquer l'image à elle seule. Je ne le pense pas ; elle rivalise bien, il est vrai, par la grâce de ses contours, avec la forme charmante d'une jolie personne ; par l'élégance de son rythme, sa pureté d'accent elle en peut bien rappeler la démarche et la voix. Mais la femme n'est pas seule à posséder ces qualités, et bien autrement que cette mélodie, parmi toutes celles de la symphonie fantastique, elle se détache et brille, au milieu du monde entier, aux yeux de son amant. Si enfin le thème de Berlioz exprime avec une puissance sans égale les transports du désir et de l'enthousiasme, il ne dit pas quelle en est la cause. Convenons-en donc, la musique est ici inférieure à son objet. Mais parmi les autres modes d'expression dont l'homme dispose, en est-il qui serait capable d'y atteindre ? Tous les écrivains sincères conviennent que la parole manque à de certaines émotions. N'est-ce pas par son trouble, par son accent passionné, qu'un amant nous fera le mieux comprendre tout ce qu'il a ressenti en présence de sa maîtresse ? Que sont les mots en effet, sinon de froids instruments d'analyse, des signes conventionnels, qui n'ont aucun empire sur nos sens. Créés par l'intelligence, c'est-à elle qu'ils s'adressent et ils ne peuvent suggérer une

(1) *Allegro,* de la mes. 23 à la mes. 37.

impression sensible, qu'indirectement, au moyen des souvenirs qu'ils évoquent et des comparaisons qu'ils indiquent. Le peintre et le sculpteur peuvent représenter une jolie femme d'une façon à la fois fidèle et idéale, peuvent-ils cependant, fixer sur la toile, ou graver sur le marbre ce charme indéfinissable, que trouvait en elle son amant? La « bella donna » de Titien, la Fornarina, la femme d'Andrea del Sarto, celle de Rubens sont là pour en témoigner. Elles nous paraissent très belles assurément, mais qui donc a ressenti, en les contemplant, cet éblouissement, cette folie amoureuse qui, d'une femme fait l'être unique et la vraie divinité de ce monde. C'est, qu'en réalité, ce qui distingue la femme aimée entre toutes, ce ne sont pas les qualités qu'elle possède; on peut très bien aimer une sotte et une laide; ce qui la rend unique, c'est que par suite de la disposition dans laquelle nos sens se trouvaient, lorsqu'elle nous est apparue, nous éprouvons à sa vue des sensations inconnues et indéfinissables. Immédiatement, notre imagination la pare de toutes les qualités que nous aimons, et sans cesse elle la transforme au gré de nos désirs, de telle sorte que jamais nous ne la voyons comme elle est. Elle est donc insaisissable, aucune analyse, aucune représentation positive ne saurait en avoir raison, et si je ne m'abuse, c'est la musique qui en approche encore de plus près. Comme une fumée qui s'envole, ses formes ne peuvent atteindre à aucune représentation certaine, mais elles revêtent tous les caractères imaginables, et peuvent mieux qu'aucune image précise nous donner l'idée de ce mirage, qui troublant notre raison, nous fascine, sans que nous sachions de quelle façon. Enfin, non seulement, elle peut imiter les cris qui sont l'expression la plus directe de la passion, mais seule parmi les arts, elle a le privilège de reproduire les mouvements les plus secrets de la sensibilité; seule elle peut donc nous mettre dans un état analogue à celui dans lequel nous jettent les premières impressions de l'amour.

Ce fut, du reste, illuminé par un trait de génie, que Berlioz s'avisa d'identifier, pour ainsi dire, avec une mélodie, l'héroïne de son poëme musical. Par ce procédé il ouvrait de nouveaux horizons à son art, et devait en étendre l'expression,

bien au-delà des limites dans lesquelles elle avait été contenue avant lui. En effet, dès que cette donnée première a été acceptée par l'auditeur, elle devient comme une base significative, d'où le compositeur pourra tirer une foule d'effets, qui sans manquer d'être intéressants au point de vue musical, parleront clairement à l'intelligence. Dans la symphonie fantastique, par exemple, toutes les fois que nous verrons apparaître la mélodie connue, nous dirons : « c'est elle, voilà la bien-aimée » naturellement nous établirons un rapport entre elle et le milieu musical où elle se présentera, et nécessairement il en jaillira une conclusion pour l'esprit ; enfin toutes les modifications qu'elle subira, tous les développements auxquels elle donnera lieu entraîneront pour l'intelligence une transformation analogue à l'idée qu'elle représente.

Ce qui distingue l'amour des autres passions, c'est qu'à la fois il est infiniment doux et infiniment terrible. La femme qu'on aime semble la grâce et la tendresse du monde, rien n'est plus redoutable cependant, rien n'est plus mortel, que l'indifférence ou la froideur de son regard. On désirerait emprunter à la tourterelle son roucoulement, ou à la violette son parfum, pour l'implorer avec assez de douceur et cependant on voudrait l'anéantir, puisque par elle la vie se change en agonie pire que le trépas. C'est ce double aspect de l'amour, qu'au moyen des développements qu'il a su tirer de la mélodie aimée, Berlioz a rendu dans le cours de l'allegro, avec une vivacité d'expression et un charme musical qui ne se démentent pas un seul instant. Ecoutez avec quelle émouvante beauté se succèdent les exclamations enthousiastes, les tendres supplications, les gémissement plaintifs et les farouches imprécations (1). Voyez comme l'image fascinante, écourtée, ramassée en sa formule la plus saillante, et transformée en furie, gronde à la basse (2) ; répétée, elle monte, se dresse impitoyable, et provoque à chacune de ses apparitions un cri éperdu que jette une flûte de son timbre strident. Ne dirait-on pas que la re-

(1) *Allegro*, depuis la mesure 48 jusqu'à la fin de la première partie.
(2) *Allegro*, au commencement de la seconde partie.

doutable beauté s'empare une à une de toutes les fibres du cœur de son amant, en lui occasionnant d'élançantes douleurs? Et quand l'orchestre (1) se déchaîne en rugissements chromatiques, dont nos nerfs sont ébranlés comme les cordes d'un vaisseau battu par la tempête, puis s'apaise brusquement, pour laisser passage à la mélodie redevenue enchanteresse, quand après les plus violentes sonorités, celle-ci reparaît avec toute sa douceur et glisse, portée cette fois par de légers murmures harmoniques, comme une naïade sur les flots apaisés, caressants, et miroitants, n'y a-t-il pas là un effet des plus saisissants? Eh bien, ces épisodes symphoniques d'une beauté sauvage sans précédents, ces phrases mélodiques d'une pureté de timbre et d'une grâce rhythmique nouvelle, enfin la magie qui résulte de leur contraste, sont entièrement dus à la pensée poétique qui enflammait le compositeur. Par là on peut voir, que lorsqu'elle est chaude et sincère et se fait jour dans l'âme d'un véritable musicien, l'idée dramatique loin de nuire à l'inspiration musicale, l'alimente, l'élève et la diversifie. Sans doute quelques traits auraient plus de mollesse et moins de brusquerie, en leur soudaine apparition, si un sentiment impérieux ne les eût fait surgir et ne les entrainaît à sa suite; mais si d'abord l'oreille en est surprise, bien vite elle s'y accoutume, et elle y trouve un ravissement, que ne sauraient lui donner les formes gonflées qu'une soigneuse main a pu arrondir à loisir, parce qu'elles sont vides.

Pas un instant l'intérêt ne faiblit durant tout ce long morceau, tant la passion qui l'anime d'un bout à l'autre, lui donne de vie et de variété, par les contrastes auxquels elle donne lieu. Ainsi les développements symphoniques qui succèdent maintenant au thème, sont bien différents de ceux qui suivirent sa première apparition; ils sont aussi languissants et éteints que ceux-là étaient violents et emportés. C'est que les premiers, nous faisaient assister à la période aiguë d'une crise de passion, tandis que ceux-ci nous peignent le morne abbattement, l'espèce d'anéantissement qui se produit, alors qu'on n'en peut

(1) Seconde partie de l'*allegro*, mesures 32 et suivantes.

plus de souffrir. A la dérive ils s'élèvent doucement, s'étendent ainsi qu'une nappe limpide, reflètent les tendres attraits de l'image adorée, murmurent autour d'elle et l'enlacent. Un seul instant, de rauques et brusques accords (1) troublent ce calme désolé, mais bientôt ils s'éteignent, s'affaissent en gémissements plaintifs, en soupirs mélancoliques, qui, de plus en plus faibles, de plus en plus bas, semblent se perdre dans la nuit. On dirait que las, épuisé à force de s'être débattu contre les étreintes de la passion, et d'avoir retourné en son sein le trait acéré qui le blesse, le malheureux, s'abandonnant à la destinée qui l'emporte, s'endort en soupirant. Mais ce n'est pas le compte du terrible amour, il n'entend pas laisser un instant de répit à sa victime. N'est-ce pas le moment du reste, alors qu'elle git désarmée, d'achever sa victoire, et de s'emparer de tous ses sens? De nouveau l'inexorable mélodie, sous sa forme redoutable, retentit à la basse, un à un elle s'empare de tous les instruments de l'orchestre, et après une immense progression elle s'élève toute puissante et comme portée en triomphe par les cent voix d'un *tutti* foudroyant.

Que reste-t-il à faire maintenant? A une force surnaturelle, on ne peut opposer qu'une puissance de même nature. Si Dieu a voulu qu'elle me subjuguât ainsi n'est-ce pas parce qu'il me la destine? Ne la rendra-t-il pas à la fin compatissante à mes peines? Il n'est pas d'amoureux, je crois, qui n'ait cherché dans une telle pensée un soulagement à ses angoisses, et cette idée touchante fournit encore un nouvel essor à l'inspiration du musicien. Petit à petit les sonorités violentes et stridentes s'épurent (2), s'apaisent et se transforment en accords si doux, si limpides, si suaves, qu'ils semblent s'envoler dans l'azur d'un ciel immaculé.

Si maintenant, on veut bien jeter un regard sur l'ensemble de ce long morceau, on verra qu'il est composé de deux thèmes, dont le premier a le caractère d' une romance sans paroles, et dont le second est développé avec une variété et une

---

(1) *Allegro*, seconde partie, mes. 138.
(2) *Allegro*, seconde partie, mes. 327.

continuité d'intérêt musical qui ne se dément pas un seul instant. Leur brusque succession surprendrait l'oreille et intriguerait l'esprit, si quelques mots n'en indiquaient le motif; mais elle semblera délicieuse une fois qu'il est connu. Ainsi Berlioz a peint en un tableau d'une merveilleuse puissance toute la première phase d'un drame d'amour: besoin d'aimer, ravissement éprouvé à la première apparition de l'idole, fièvre, désespoir, abbattement et charme renaissant; tout y est ramassé, condensé, pris au vif. Et si un moment la musique se montre insuffisante, du moins elle surpasse de beaucoup tout ce que les autres arts pourraient faire. Pour atteindre un tel résultat, la poésie devrait en effet expliquer, analyser, raconter, énumérer les causes et les effets : par là elle briserait sans cesse le courant de l'émotion pure. La peinture et la sculpture ne peuvent manifester la passion que par ses symptômes extérieurs, elles n'en peuvent saisir qu'un seul moment. Enfin la musique chantée étant liée à la parole, ne peut suivre aussi librement le cours intérieur de la passion en ses ramifications profondes, multiples et fugitives. Dès à présent, nous pouvons donc reconnaître, que si la symphonie expressive telle que Berlioz l'a conçue, présente certaines lacunes, elle répond du moins à un type vraie, et réalise certaines beautés musicales dont elle a l'apanage exclusif.

III

Une fois que l'amour d'une femme s'est emparé de notre cœur, une lutte doit naturellement s'engager entre la fascination qu'elle exerce sur nos sens, et les objets qui pourraient nous en distraire. Si l'idée du bonheur, qu'elle seule nous donnerait, les anéantit à nos yeux et si elle refuse opiniâtrement de nous l'accorder, le vide qui s'opère autour de nous est tel, qu'à la longue il doit finir par tuer. Le musicien qui ne peut ni peindre les caractères, ni raconter des aventures, doit, pour représenter

cette seconde phase de la passion, procéder par larges plans et imaginer des antithèses hardies. Il faut qu'il invente des images qui, tout en étant bien musicales, soient assez claires pour être aisément comprises, assez étendues pour correspondre à tout un ordre de faits particuliers, et qu'il les oppose à l'idée mélodique par laquelle il a figuré les fascinations de l'amour. Si celle-ci est toujours victorieuse, si au lieu de s'adoucir, de se transformer en folle ivresse, elle reste toujours la même, ou accentue ce qu'elle pouvait contenir d'inquiet et de douloureux, il nous aura fait comprendre qu'un dénoûment fatal est inévitable.

Un tel programme présente des difficultés assurément, mais s'il parvient à le remplir le musicien n'aura-t-il pas rendu sensible le cours intérieur de la passion, dont les autres arts peuvent seulement donner idée, par l'analyse ou par la représentation des faits et des gestes qui n'en sont que les conséquences ou les symptômes? N'aura-t-il pas enfin réalisé le drame essentiel, absolu, de l'amour tel qu'il apparaîtrait, pris en lui-même, et dégagé des circonstances accidentelles, qui en troubleraient le développement régulier? Certes, il y avait bien là de quoi tenter un musicien, qui fût en même temps poète dans toute l'extension du mot.

Berlioz a pensé qu'une fête mondaine pouvait résumer tout ce que la vie présente de distractions brillantes, tandis que le calme bien être, qu'on ressent au milieu des champs, symbolise, d'une façon générale, toutes les jouissances paisibles qu'il est possible de goûter. Et comme l'ivresse de la danse, ainsi que les rêveries agrestes, ont une expression certaine dans la musique, comme elles étaient propres à introduire, dans son œuvre, une variété heureuse, ce sont de telles impressions, que dans les deux morceaux suivants, il a fait entrer en lutte avec les poursuites obsédantes d'une passion malheureuse. Le premier n'est guère autre chose qu'une walse, si l'on n'en considère que les contours généraux; mais, grâce à la fluidité de son style mélodique et aux différents effets de sonorité qu'il sait tirer de l'orchestre, Berlioz a pu, sans trop altérer les proportions naturelles d'une forme aussi simple,

en faire un tableau presque minutieux des impressions que ressent son héros, dans un bal, où celui-ci rencontre sa bien-aimée.

Le court prélude, qui sert d'introduction à la walse, représente d'abord le vertige, dont un jeune homme énervé par la solitude et les angoisses de la passion, peut être saisi, en se trouvant, tout d'un coup, transporté au milieu du bruit et des lumières. Les trémolos, qui bourdonnent, sans interruption, imitent le bruissement du sang qui afflue au cerveau; et les brusques accords, qui se substituent sans cesse à la note, que l'oreille attend, et rendent la tonalité de cette introduction toujours indécise, achèvent de lui donner un caractère étourdissant. Cependant, grâce à cette magie, que l'art possède, de rendre délicieuses les sensations mêmes, qui dans la réalité sont désagréables, ce prélude est charmant à l'oreille; il la stimule de tout l'attrait qui s'attache à l'attente de l'inconnu, et rehausse vivement la modulation brillante qui amène enfin l'entrée de la walse.

Peut-être ne m'accusera-t-on pas d'avoir exagéré la puissance de l'expression musicale, en disant que Berlioz a rendu ici quelques-uns des effets du vertige, puisque c'est un fait connu que la musique produit sur notre organisme un trouble physique qui, pour certaines personnes délicates, peut aller jusqu'à la syncope et aux convulsions. Mais, si j'avance, qu'ensuite il a représenté l'aspect d'une fête, j'ai peur qu'on m'arrête et qu'on me dise : non, le pouvoir de la musique ne peut pas aller jusque là. En effet, le domaine des formes extérieures semble appartenir en propre aux arts du dessin. Cependant, comme nulle perception ne parvient à notre esprit sans y être amenée par un mouvement général de la sensibilité, on peut admettre, je crois, que le musicien peut intervenir toutes les fois qu'un objet extérieur provoque en nous une sensation assez importante pour présenter de l'intérêt en elle-même. Qu'est-ce qui nous frappe, du reste, à la vue d'un bal; n'est-ce pas l'éclat des lumières, qui ne permet au regard de se poser presque en nul endroit, et l'incessant mouvement de la multitude, qui ne lui laisse rien saisir ? En réalité, nous

n'y voyons qu'une mer d'or en fusion, sur laquelle se dessinent vaguement, comme en un caléidoscope, mille formes capricieuses et ondoyantes, mille couleurs soyeuses et nacrées qui se tordent, se mêlent confusement, et d'où se détachent des feux qui, tantôt éclatant vivement, tantôt s'épandant en lueurs prismatiques irritent l'œil et le fascinent. Si une molle rondeur modelée par la soie, une épaule délicate et blanche, le doux ovale d'une tête penchée, semble émerger un instant de cet incessant remou, il y a replongé, avant que l'œil ait pu s'en rendre maître et ne lui laisse d'autre impression nette que celle d'un dessin d'arabesque. Assurément, le peintre ne trouvera rien à saisir, dans ce tourbillon mouvant incessamment. Comment ferait-il sentir l'éblouissement de toutes ces lumières qui, paralysant à tous moments le nerf optique, encombrent encore ce tableau des nuages multicolores qu'il fait entrevoir. Pour être intelligible, il faudra qu'il en adoucisse l'éclat, et s'il peut nous donner l'idée du mouvement qui emporte les danseurs, par les poses dans lesquelles il les représentera, il faudra toujours qu'il les arrête, afin de pouvoir préciser leurs formes. Mais, en nous livrant ces attraits qui attisaient le désir, justement par le miroitement au milieu duquel ils semblaient toujours se promettre, sans se laisser jamais saisir, en adoucissant tous ces effets qui irritent notre sensibilité et nous exaltent, en frappant à grands coups sur nos nerfs, n'aura-t-il pas détruit le charme même, par lequel un bal agit sur nos sens et nous énivre; ne l'aura-t-il pas privé de son caractère dominant. Au contraire, le musicien dispose du mouvement; sans cesse la mélodie se meut et son rhythme produit, sur nos nerfs, une poussée si vive, que souvent elle nous rend l'immobilité impossible. Servi, par ce que son art présente de vague, les formes, qu'il peut nous faire entrevoir, sont analogues à celles qui passent trop vite pour que l'œil les puisse saisir. Sans souci d'atteindre à aucune ressemblance exacte, à laquelle il ne saurait prétendre et dont son art n'a pas besoin, il peut enfin faire éclater sans trève ni relâche, au-dessus de sa mélodie des notes aiguës, dont les vibrations rapides produisent, sur nos sens, une impression

semblable à celle d'une lumière trop vive (1). C'est ainsi, que dans la walse de Berlioz, les instruments les plus doux et les plus purs, groupés avec un art infini, composent pour notre oreille un tableau toujours brillant et mouvant, dont l'effet est vraiment féerique. Les violons et les harpes, de leur ébranlement sympathique et plein, ou de leur sonnerie argentine et tremblante, dessinent au fond de notre tympan des formes sveltes et arrondies, mais indécises et légères, comme de gracieuses visions auxquelles les cors, les clarinettes, et les flûtes, semblent prêter leurs accents tendres ou rieurs. Et toutes ces efflorescences mélodiques, emportées par le rhytme de la walse, glissent et flottent, au milieu de la lumière éblouissante que paraît verser l'accompagnement de notes piquées, hautes et vibrantes, dont elles sont environnées sans cesse. Elles se suivent, s'enlacent, et se répondent amoureusement sans se perdre cependant, ni se confondre ; malgré leur apparente complication et la multiplicité des images diverses qu'elles suggèrent à l'esprit, elles ne forment en réalité qu'un enchaînement mélodique facile et doux, jusqu'au moment où l'arrivée de la bien-aimée vient jeter le trouble dans l'âme de son amant.

Dès qu'il l'aperçoit, son émotion est si grande, qu'elle détruit immédiatement l'équilibre et l'harmonie du brillant tableau dont il subissait auparavant le charme, et quand il a pu s'en approcher, quand il la voit dans son entier, tout ce qui n'est pas elle, disparaît à ses yeux. Il n'était pas possible de ménager ici une transition si naturelle, qu'elle passât inaperçue, puisque l'idée même qu'il s'agissait d'exprimer, consistait dans une sensation de saisissement et de substitution violente. Mais comme l'art doit rendre les impressions pénibles, en les parant et en y cherchant la source de ce plaisir âcre et bizarre qu'elles peuvent donner, Berlioz a su trouver ici un effet musical qui surprendrait l'oreille, si l'on n'en savait pas la raison; mais qui lui semble délicieuse une fois qu'elle est connue. Arrêtant court le motif de la walse, au milieu d'une de ses

---

(1) Je ne connais d'ailleurs aucun tableau de maître qui représente un bal éclairé par des lumières.

spirales les plus élégantes, il en transforme soudain l'expression de volupté, en celle de la surprise (1); puis il répète plusieurs fois ce lambeau de phrase ainsi métamorphosé, mollement d'abord, et avec cet accablement que donne une émotion trop forte, vivement ensuite sur un rhythme saccadé, palpitant, et joyeux, jusqu'à ce qu'enfin, il la laisse choir et s'épandre en un trait chromatique profond (2), qui introduit brusquement quoique sans dureté une tonalité nouvelle, moins brillante et moins gaie, mais plus douce et plus pénétrante que celle de la walse (3). On dirait, que tout d'un coup une étoile du ciel est entrée par une fenêtre, et que sous le flot de sa lumière azurée, l'éclat des lustres pâlit et s'éteint. Alors, nous pouvons contempler la bien-aimée; sous les traits mélodiques que nous lui connaissons, elle chemine avec autant d'aisance et de grâce, sur le rhythme ternaire de la walse, que d'abord elle l'avait fait, sur le mouvement plus régulièrement équilibré d'une mesure à deux temps; et les bruits de la fête, qui n'apparaissent plus que comme un murmure léger, lui font un accompagnement brillant, sur lequel elle se détache comme une divinité sur un fond d'or.

Mais hélas, si elle efface tout pour son amant, il n'en est pas de même pour la belle. Elle est venue pour danser et ne pense qu'à danser. Aussi, est ce par une sorte de gazouillement, doux comme le babil d'une jeune femme en coquetterie, que Berlioz ramène insensiblement le thême de la walse. Celle-ci emportant, dans son tourbillon, le trésor d'amour que ce jeune homme convoite si ardemment, paraît à ses yeux plus voluptueuse et plus animée qu'auparavant. On le sait, l'amour anéantit tous les plaisirs qui lui sont étrangers et rehausse ceux auxquels il est associé d'un charme et d'un éclat extraordinaire. Aussi quand à la fin la bien-aimée se montre un instant puis disparaît, en est ce fait décidément de la walse.

---

(1) *Bal*, mesure 106.

(2) *Bal*, mesure 117.

(3) La walse est en *la* majeur, la tonalité introduite ici est celle de *fa* majeur.

Elle perd aussitôt sa grâce, son élégance et jusqu'à son ordonnance (1). Entraînées par un mouvement plus rapide, les formes en bondissent tumultueusement, au milieu de modulations inattendues, et composent ainsi une strette vertigineuse, qui clot dignement ce morceau.

L'idée première en fut peut-être suggérée à Berlioz par l'Invitation à la walse. Il est bien original cependant; moins discret, moins chatié peut-être que la walse de Weber, le bal de Berlioz est plus mouvementé, plus abondant et plus brillant; il fait plus tableau. Dans le foyer même de la lumière argentée dont Véronèse n'a pu fixer que le reflet sur ses toiles, mais qu'ici les vibrations métalliques des harpes alimentent sans cesse, il me semble voir passer des formes vagues et mouvementées dont le caractère de volupté délicate fait penser au Proudhon. Cependant un amour violent le traverse, il l'ébranle, en rompt un instant l'équilibre, mais en revanche il lui donne ce mouvement et ce trouble passionné que nous préférons aujourd'hui à la pureté inaltérable et immobile de l'art ancien.

Après vous être endormi au retour d'une fête, énervé par l'excès du bruit et des lumières et le tourment des passions trop vives qui y ont été excitées, vous êtes-vous quelquefois réveillé au milieu des champs dans un lieu paisible, frais et doucement éclairé? C'est délicieux n'est-ce pas? eh bien, après le bal de la symphonie fantastique la Scène aux champs, nous fait éprouver une impression analogue. Elle débute par une mélodie fraîche et douce, que disent avec lenteur et sur un rhythme nonchalant un cor anglais et un hautbois. Ces deux instruments dialoguent d'abord, sans aucun accompagnement, puis ils unissent leurs accents indigents, tandis que les altos font entendre, en sourdine, un tremolo léger comme un souffle. Après l'abondance et la volupté de contour du morceau que nous venons d'entendre, la douceur énervante ou l'éclat irritant de ses harmonies, ce duo naïf et simple entre deux instruments d'un timbre aussi discret nous fait éprouver, dès ses premières notes, une impression de repos, d'apaise-

---

(1) *Bal*, mesure 320.

ment et de chaste bien être, telle qu'on en ressent en présence de ces beautés naturelles, dont le charme émeut doucement sans mordre au cœur. Il est impossible qu'il s'achève sans qu'on y reconnaisse un de ces ranz des vaches qu'en certains pays les pâtres jouent sur leurs pipeaux en se répondant de loin. Avez-vous remarqué qu'en tous lieux ces refrains pastoraux se ressemblent; des montagnes de la Gallice à celles de l'Ecosse, des steppes de la Bretagne jusqu'à celles de la Russie, ce sont toujours les mêmes rhythmes nonchalants, les mêmes accents traînants dont resonnent les solitudes. Si toute autre preuve venait à manquer, n'y aurait-il pas dans ce fait seul un témoignage frappant de la rigueur qu'en sa généralité, présente du moins l'expression de la musique. N'en faut-il pas conclure que l'organisme humain est un instrument construit toujours de la même façon, a peu de chose près, d'où les sensations semblables tirent des sons analogues. Ces chants pastoraux sont donc l'expression certaine des sensations paisibles que la campagne éveille dans le cœur de l'homme (1), et les bergers qui ont cru les inventer, n'ont fait en réalité que prêter leur voix à cette grande âme qu'on sent vaguement palpiter au sein de la nature. Mais quand on ressent encore l'impression éprouvée, en présence d'une personne aimée, quand on entend sa voix, ne croit-on pas la voir aussitôt. Ainsi pour le citadin, qui se souvient avec délice et regret des promenades au fond des bois où la violette se cache, et dans la prairie où le papillon brille au milieu des coquelicots, ces simples notes suffisent pour évoquer tout un tableau enchanteur, auquel l'imitation discrète mais fidèle du murmure des arbres, frissonnant sous la brise, donne ce charme de réalité particulière, dont nous sommes friands aujourd'hui. Et, bien que la musique ne puisse nous

---

(1) On pourrait objecter que tous ces airs se distinguent surtout par leur simplicité et que celle-ci s'explique par la maladresse de ces musiciens primitifs et la grossièreté de leurs instruments. A ceci je repondrai que beaucoup d'airs populaires sont tout aussi simples sans avoir pour cela rien de pastoral; Cadet Rousselle, Dans les gardes françaises, Le bon roi Dagobert etc. etc.

faire voir un paysage qu'indirectement, en éveillant d'abord en nous des sensations analogues à celles qu'il nous a causées, qu'elle ne puisse pas nous indiquer comment il est composé, ni le déterminer aucunement, je ne sais pas encore si elle n'est pas l'art qui en reproduit mieux l'attrait sur nos sens. Aux époques où, plus qu'aujourd'hui, on avait le sentiment de la forme extérieure, au seizième siecle et dans l'antiquité, par exemple, on faisait peu de cas de la campagne. Nous avons commencé à l'aimer seulement depuis que nos sens se sont assez affinés pour que nous puissions la sentir plus encore que la voir. Eh bien, n'est-ce pas la musique, cette magicienne dont le contact si doux sur nos nerfs leur imprime les vibrations particulières à chaque sentiment, qui pourra reproduire en nous d'une façon plus fidèle et plus pénétrante les sensations dont se compose le sentiment de la nature ! N'est-ce pas elle seule enfin, qui saura donner une forme à ces voix mystérieuses qu'on entend au fond des solitudes, et qui nous disent de si douces choses sans articuler aucune parole.

Quoiqu'on en pense du reste, on ne pourrait nier que le sujet de cet adagio est bien musical puisque le but que Berlioz s'y est proposé est bien moins d'évoquer des images pittoresques que d'exprimer des sentiments et des sensations intérieures. Le ranz des vaches, que nous venons d'entendre, n'est qu'une sorte d'introduction destinée à nous donner l'idée des lieux où nous devons nous transporter. Aussitôt qu'il est terminé, Berlioz s'empresse de nous faire rentrer dans le cœur de son héros, afin que nous puissions assister à la lutte que vont s'y livrer les douces impressions éveillées en lui par le calme des champs, et le désespoir d'amour qui ne cesse de le poursuivre. Un tel combat était bien musical assurément par sa nature, mais par sa complication il était difficile à bien traiter. Il n'était pas aisé de rendre les alternatives dont il devait se composer en un langage musical assez clair, assez beau, pour être approprié surtout au mouvement lent de l'adagio, qui ne donnant pas à l'oreille le plaisir d'un renouvellement rapide de ses impressions, lui permet d'examiner et de juger à loisir, si la limpidité du trait et la grâce des contours ne laissent rien à dé-

sirer. Mais pour Berlioz la belle forme musicale correspond si exactement aux sentiments qu'il éprouve vivement, si naturellement elle se prête à toutes leurs métamorphoses, sans jamais perdre son équilibre, qu'il est parvenu à vaincre toutes les difficultés inhérentes à ce programme, au moyen d'un seul thème, dont la conclusion a une expression opposée à celle de son début, et qui se raccourcit, s'allonge, se transforme, et se lie sans dureté avec la mélodie-aimée. Voyez avec quelle pureté digne de l'art antique, et en même temps avec quelle vérité d'accent, le chant qui s'élève aussitôt (1) que les deux pâtres ont terminé leur dialogue, reflète d'abord les douces émotions qu'une paisible campagne éveille dans un cœur vraiment digne de la sentir. Enflé par le souffle large d'une poitrine qui se dilate, il s'exhale comme un cri de joie, puis se déroulant en périodes gracieuses, où la fantaisie s'unit au ravissement, il paraît suivre en sa course capricieuse la pensée, qui libre de soucis nage avec l'onde sous la feuillée, glisse à travers les hautes herbes avec la brise et plane au milieu de l'azur toute enivrée d'air et de lumière. Mais bientôt cet essor joyeux s'arrête, et comme si le solitaire pensait: « à quoi bon tous ces plaisirs si je suis seul à les goûter! » son chant se voile de tristesse, et par une transition si douce, qu'à peine on distingue l'endroit où elle commence, il aboutit à des gémissements plaintifs (2). Alors, de toutes parts, il s'élève comme un concert de voix mélodieuses (3). On dirait que tous les oiseaux du bocage et tous les insectes de la prairie ont entrepris de consoler le malheureux qui est venu chercher un refuge auprès d'eux. Ils n'y parviennent qu'à demi; la mélodie portée par l'accompagnement si doux qu'ils lui font se relève bien, mais l'accent en est plus grave, le cri de joie par lequel elle débute n'a plus un élan aussi franc; enfin, brisée par des soupirs, elle aboutit dès la fin de sa première période à sa conclusion désolée. Cette fois le pauvre amoureux ne peut se défendre d'un

(1) *Adagio*, mesure 20.
(2) *Adagio*, mesure 59.
(3) *Adagio*, mesure 67.

mouvement de colère, en voyant la joie qu'il commençait à goûter lui échapper décidément, et ce sentiment se manifeste par une phrase large et bien chantante, mais en même temps si parlante, que volontiers on lui associerait des paroles de reproche, et des supplications impératives (1). La bien-aimée paraît alors plus belle, plus charmante que jamais; mais sa beauté même, dont rien ne peut altérer la sérénité, semble une insulte en présence de l'état déplorable où elle met son amant. Aussi loin de rester muet et interdit devant elle comme il l'a fait au bal, celui-ci l'interrompt pour reprendre sa phrase menaçante et sombre.

Il s'établit alors une sorte de dialogue entre les deux idées musicales, dont l'effet contrastant est de la plus grande beauté. L'une insouciante et légère semble voltiger bien haut, tandis que l'autre grondant à la basse devient toujours plus furieuse et plus forte. Victorieuse, à la fin, cette dernière se déchaîne en cris de rage sauvages et terribles. Dans sa pensée le malheureux a évidemment anéanti cette cruelle, qui lui refuse toute compassion. Mais il n'est guère plus avancé pour cela; lorsque sa rage s'est apaisée et qu'il porte de nouveau le regard autour de lui, la campagne a perdu tout son charme à ses yeux. La mélodie joyeuse du début se fait entendre, non moins belle qu'auparavant; mais quelques modifications apportées à ses contours, un accompagnement plus régulier, qui semble tomber sur elle comme des gouttes de pluie ou des larmes, puis la soulève en grondant sourdement, en ont changé le caractère, à tel point que, ce qui était l'expression d'une douce ivresse est devenu la peinture d'une mélancolie et d'un désespoir qui va toujours grandissant. Longtemps elle se prolonge au milieu de gémissements et de sanglots (2), puis unie aux premières notes de la mélodie-aimée elle se perd (3) sous un tremolo épais, qui semble l'envelopper d'un voile de ténèbre. Evidemment l'obscurité se fait autour de l'amant désespéré;

(1) *Adagio,* mesure 87.
(2) *Adagio,* mesures 138 à 150.
(3) *Adagio,* 155 et suivantes.

des traits qui rampent indécis entre plusieurs tonalités rappellent ces formes vagues qu'une imagination malade croit voir errer dans le crépuscule; des accords inattendus qui détonnent presque surprennent comme la vue d'un gouffre, que dans la nuit on découvrirait soudain sous ses pieds; enfin les sons qui s'abaissent et s'affaiblissent toujours finissent par expirer et un morne silence s'établit (1). Alors le pâtre, que nous avons entendu au début du morceau, reprend le Ranz des vaches, mais son compagnon ne lui donne plus la réplique, c'est le tonnerre, qui, representé par un roulement de timbales, lui répond maintenant. On ne saurait imaginer rien de plus poétique; et l'impression d'accablement, d'isolément et de terreur mystérieuse, qui s'empare de vous à la fin de cet adagio est telle qu'on ne l'oublie pas. Mais ne serait-elle pas plus grande encore, si le tonnerre grondait moins fort et moins longtemps; ce duo entre deux instruments aussi disparates qu'un cor et des timbales dure vingt-deux mesures d'adagio n'est-ce pas trop? Je le pense; et l'imitation dépasse à mon avis dans ce passage, les limites au-delà desquelles elle cesse d'appartenir au grand art.

IV

Je ne crois pas cependant, qu'il faille attribuer, à un manque de goût, l'exagération regrettable, qui altère un peu la beauté des proportions de la fin de l'adagio. Berlioz a été entraîné à la commettre, par le désir de préparer autant que possible la soudaine apparition de la Marche au supplice, qui succédant immédiatement à la Scène aux champs, surprend la raison aussi bien que l'oreille. Entre le tableau d'une triste rêverie, troublée, un instant seulement, par un mouvement de colère, et la représentation d'une exécution capitale, il aurait

(1) *Adagio*, mesure 174.

fallu, en effet, un morceau intermédiaire, qui faisant passer, insensiblement, du ton de l'élégie, à celui du drame, nous expliquât, comment, du désespoir, un amant peut être amené à mériter la mort. Malheureusement ce morceau ne pouvait être fait, sans sortir décidément des limites dans lesquelles doit être maintenue la musique purement instrumentale. Son rôle est de rendre les mouvements de l'âme, qui ne se manifestent extérieurement que d'une façon incomplète, et dans la scène qu'il eût fallu représenter ici, la passion devrait, au contraire, faire sans cesse irruption au dehors, par des paroles violentes et des gestes emportés. Elle ne serait à sa place qu'au théâtre, où l'expression de la musique est complétée constamment par l'action de la scène. C'est pourquoi, n'osant reproduire que l'idée du crime au moment où elle se présente à l'esprit du jeune homme, Berlioz n'en a pu faire qu'un épisode de la Scène aux champs ; et pour ménager, autant que possible, la soudaine apparition de la Marche au supplice, il s'est borné à mettre vivement en évidence, à la fin du premier de ces morceaux, un instrument dont la sonorité violente et sourde donne, par avance, une idée du coloris instrumental du second, et qui enfin, par le roulement de tonnerre qu'il imite, peut en même temps produire sur l'auditeur l'impression d'un présage de mauvais augure, et lui faire au moins pressentir une épouvantable catastrophe.

Mais plutôt que d'avoir recours à un expédient qui répond à son objet d'une façon imparfaite, et donne lieu à un effet musical peu heureux, pourquoi l'auteur de la Symphonie fantastique n'a-t-il pas renoncé à un dénouement, qu'il n'était pas en état de préparer ? Pourquoi, au lieu d'une exécution capitale, ne s'est-il pas contenté de représenter d'une façon vague, la mort, qui à la longue peut résulter du désespoir et de la langueur ? Ici nous touchons à l'un des cotés faibles du génie de Berlioz. Bien qu'il considérât avant tout la musique comme une expression, il ne savait pas toujours lui faire dire, juste ce qu'il eut fallu. Non pas qu'il fût impuissant à trouver des formes musicales pour tout ce qu'il pouvait sentir, mais parce que, non content d'une musique bien écrite, élégante et

noble, il voulait que, conçues dans l'enthousiasme, ses œuvres pussent l'inspirer toujours. L'enthousiasme ne se ressent, ni quand on veut, ni comme on veut; et lorsqu'on prétend ne marcher qu'au gré d'une force aussi capricieuse, il faut se résigner à aller quelquefois en zig-zag. Voici un point sur lequel Berlioz diffère essentiellement de Wagner avec qui on le confond trop souvent. Moins sensible au charme voluptueux et à la beauté linéaire des formes mélodiques, le maître allemand unit du moins, à un génie musical de premier ordre, une puissance de déduction véritablement surprenante que commande une volonté souveraine; aussi ses œuvres auront peut-être, sur l'avenir, une influence plus grande, à cause de la logique qui les domine constamment et des visées profondes auxquelles elles répondent. Mais pour elle-même, on préférera toujours, je crois, la musique du symphoniste français, qui réunit sans cesse tous les genres d'attrait dont cet art puisse être paré.

Certes, si une composition musicale a jamais porté les traces d'une origine brûlante, c'est bien la Marche au supplice. Elle doit être considérée, je crois, comme l'ironie la plus violente qui ait été arrachée à un jeune artiste, par la situation sans issue, dans laquelle il se trouve, lorsqu'obligé pour réussir de concentrer tous ses efforts sur les travaux de son art, il ne peut encore en tirer profit, et manque de pain. S'il a des idées originales, il ne peut guère compter sur l'appui des maîtres qui, croyant avoir atteint dans leurs œuvres aux dernières limites de l'art, ne le peuvent comprendre, ou peut-être craignent secrètement qu'il ne détourne d'eux l'attention du public. Quant à celui-ci, un nom connu serait nécessaire pour lui faire accepter des nouveautés et comment l'acquérir, si on ne peut se faire entendre. Presque toujours il arrive un moment, où le jeune artiste, à bout de ressources, se trouve obligé d'abandonner ses travaux pour s'adonner à quelque métier lucratif, s'il ne veut mourir de faim au milieu de l'indifférence et du mépris général; car le monde, habitué à mesurer son estime au succès obtenu, le considère seulement comme un fainéant vaniteux, tant qu'il n'a pu s'imposer à lui. Mais par quelles angoisses ne doit-il

pas passer, avant de renoncer à un travail dans lequel il se sent exceller, quelle indignation ne doit-il pas éprouver contre ses concitoyens, en se voyant condamné par leur indifférence, à tuer en lui ce qu'il a de plus noble, larsqu'il n'aurait d'autre désir que de leur communiquer ces ivresses de l'âme, qui lui semblent les meilleures des joies que Dieu nous a permis de goûter sur terre. C'est dans une telle situation que Berlioz a composé la Marche au supplice. Condamné par le jury de l'Institut, qui avait préféré ne pas donner de prix, que de le décerner à lui, qui seul l'avait mérité, éconduit par tous les chefs d'orchestre et tous les directeurs de théâtre, auxquels il avait été présenter ses premières compositions, il s'était trouvé réduit à solliciter dans un théâtre de bas étage, la place de choriste, afin de ne pas mourir de faim. Exaspéré par la misère et l'humiliation il eut, dans une nuit de fièvre, une vision terrible. Il se vit condamné à mort et marchant fièrement au supplice, au milieu des huées et des cris féroces de la multitude; en quelques heures et d'un seul jet il écrivit alors ce morceau.

Cette rapidité d'improvisation fait exception dans son œuvre; par suite de son extrême sévérité pour lui-même, il ne composait généralement ses grands ouvrages que par fragments, et il mettait beaucoup de temps à les revoir et à les coordonner. Est-ce une exception heureuse: je n'oserais l'affirmer d'une façon positive, car je suis loin d'être persuadé que pour les travaux d'imagination, la rapidité d'exécution soit toujours une condition de succès. Les morceaux longuement conçus sont ceux dont on se lasse le moins vite, car ils ont autant de méditations à provoquer qu'ils en ont coûté. Mais ceux, qui, d'un bout à l'autre, ont été improvisés, dans un rapide mouvement d'ivresse, reproduisent en nous du premier coup quelque chose du grand ébranlement, unique et simple, d'où ils sont sortis. La Marche au supplice est, sans contredit, celle des parties de la symphonie, qui frappe le plus vivement aux premières auditions, peut-être est-elle même, celle qui est le plus complètement originale. Je ne saurais pourtant me résoudre à la placer décidément au-dessus de la Scène aux champs qui a coûté tant de travail à son auteur, fut abandonnée et reprise plusieurs fois,

puis refaite d'un bout à l'autre, après qu'elle était complètement achevée.

Pour remplir consciencieusement nos devoirs de critique, nous avons dû, quoique à regret, blâmer l'introduction de ce morceau tragique dans une œuvre purement instrumentale, où il ne pouvait être suffisamment motivé; nous sommes heureux de pouvoir reconnaître à présent, qu'en elle-même la scène qu'il représente ne contenait rien qui dût l'interdire au symphoniste. L'action en est si monotone, qu'elle ne pourrait figurer au théâtre, qu'à titre d'accessoire, et comme cadre d'une scène plus réelle. Il était aisé de la rendre reconnaissable, au moyen des ressources seules de l'orchestre; pour cela le rhythme de la marche, le caractère de la mélodie et quelques traits d'imitation devaient suffire.

Ce qui domine du reste dans la peinture d'une exécution capitale, c'est la grande impression de terreur qu'elle doit produire, et il n'est pas de sentiment que la musique instrumentale puisse exprimer avec plus de certitude et de force. Comme la peur, les sons très intenses (1) nous font trembler, et ceux, qui sont très bas ralentissent nos perceptions et semblent tarir en nous les sources de la vie. Si tel est l'effet, qu'à l'état brut, produisent déjà les matériaux, dont l'artiste dispose, jugez de celui auquel pourra atteindre en les coordonnant un musicien de génie. Comme, dans l'*allegretto* de la symphonie en *la* de Beethoven, la grande impression de ce morceau réside dans l'insistance avec laquelle un thème simple et court, mais rhythmé avec une régularité et une pesanteur accablante, se reproduit sans cesse en revêtant des coloris harmoniques et instrumentaux différents et en donnant lieu à une quantité de combinaisons et de développements mélodiques qui en augmentent toujours le caractère impitoyable. C'est le bruit terrible des pas du bourreau, qui vient, à travers les couloirs retentissants, pour chercher sa victime, puis celui du funèbre cor-

(1) On sait que les sons très intenses sont ceux dont les vibrations sont très amples et que les sons bas sont ceux dont les vibrations sont très lentes.

tège, qui chemine lentement vers la place de Grève. A peine sensible d'abord, au milieu de murmures vagues et confus, qui aboutissent brusquement à un *fortissimo* il s'établit bientôt en unissons pesamment marqués (1), puis se colore de je ne sais quelle harmonie étrangement funèbre, qui semble sortir d'un autre monde. Une phrase douce, tendre et noble cherche un moment à s'épanouir comme une pensée d'espoir (2), mais l'impitoyable motif tombe sur elle à coups redoublés. Il la brise, la broie, et l'entraîne, jusque au dernier bas fond de l'orchestre, d'où, par un contraste superbe, s'élève sans transition une fanfare éclatante et grandiose (3). Représente-t'elle le triomphe de la justice qui, insensible à toute compassion, proclame le droit absolu, ou bien l'effort suprême que fait le malheureux pour braver la mort et se montrer ainsi supérieur à ses bourreaux? Voilà ce qu'on ne saurait dire, si l'on ne connaissait les dispositions où se trouvait Berlioz, quand il composa ce morceau et on peut voir ici un bon exemple des limites dans lesquelles est renfermée l'expression de la musique. Elle manifeste, avec beaucoup de puissance, une résolution froide qui excite autant notre admiration que notre terreur, mais elle ne peut indiquer, qui la prend, ni quels en sont les motifs.

Après cet épisode, d'un noble caractère, les impressions atroces restent seules dominantes, et la fin du morceau n'est plus qu'un immense *crescendo* de terreur. Construit uniquement sur le thème que nous avons entendu déjà tant de fois, Berlioz a su néanmoins lui donner une variété et une puissance sans précédent, grâce à l'émotion formidable qu'il ressentait en l'écrivant, et à l'art supérieur avec lequel il savait tirer parti de toutes les ressources diverses qu'offrent le rhythme, l'harmonie, l'instrumentation et les transformations mélodiques. L'impitoyable phrase retentit d'abord, au milieu du grincement des instruments à corde, qui, attaqués violemment, imitent avec une réalité crue, les vociférations d'une foule fu-

(1) *Marche*, mesure 17.
(2) *Marche*, mesure 33.
(3) *Marche*, mesure 62.

rieuse (1). Ne sont-ce pas les cris, par lesquels la populace, qui attend le déplorable cortège, sur la place de Grève, l'accueille, au moment où il y débouche. On dit, que si affreuses que soient pour un condanné, les nuits qui précèdent son exécution, toute l'horreur de son sort se révèle à lui, seulement lorsqu'il voit l'odieux triangle luire étrangement au sommet de la guillotine. C'est maintenant, en effet, que le thème de la marche atteint au plus haut degré de terreur qu'il puisse exprimer. Exposé, avec toute l'intensité que peut fournir l'orchestre (2). il monte dans l'échelle des sons et semble ainsi se dresser toujours plus agressif et plus implacable. Enfin, précipitant son rhythme, il prend petit à petit un mouvement de galop (3); on dirait que de toutes parts s'élèvent des voix irritées qui crient « avance, mais avance donc, » et il n'est pas nécessaire, je crois, d'avoir beaucoup d'imagination pour se figurer l'infortuné éperdu, fou de terreur, courant vers le fatal couteau, qui lui paraît moins redoutable encore que tous ces hommes transformés en bêtes féroces, par l'ivresse du sang. Alors de brusques accords, qui introduisent violemment, coup sur coup, deux tonalités différentes, puis expirent subitement (4), font osciller, pour ainsi dire, le sol où notre oreille s'est établie et peignent le vertige, qui s'empare à la fin du malheureux et le fait défaillir. Court moment de faiblesse, bien vite vaincu. Par un effort suprême, il se relève bientôt et il pense une dernière fois à celle qu'il a tant adorée. La séduction qu'elle exerce sur lui est telle encore que, même, à ce moment fatal, son image efface tout à ses yeux. Mais avant qu'elle ait pu se composer en entier dans son esprit, elle est coupée par un grincement suivi d'un coup sourd (5); c'est le bruit que fait le couteau en tombant. Un roulement de tambour et une clameur immense retentissent alors. La société est vengée.

---

(1) *Marche*, mes. 114.
(2) *Marche*, mes. 123.
(3) *Marche*, mes. 148.
(4) *Marche*, mes. 154.
(5) *Marche*, mes. 169.

Je ne connais rien en musique, qui soit précisément comparable à ce morceau étonnant. Peut-être dérive-t-il cependant de l'*allegretto* de la symphonie en *la* et de l'*adagio* de celle en *ut* mineur. Comme ces deux chef-d'œuvre de Beethoven, il reproduit les impressions qu'on ressentirait en présence d'une force ennemie, dont la puissance et l'inflexibilité seraient telles, que l'idée de la combattre ou de la fléchir ne peut même pas venir à l'esprit, seulement tandis que la douleur et la résignation prévalent dans les deux compositions de Beethoven, c'est la terreur qui domine dans celle de Berlioz. On peut trouver que la Marche au supplice, dont la signification est plus déterminée, a par là même une portée poétique moins étendue que les chefs-d'œuvre auxquels nous la comparons. En revanche elle les surpasse de beaucoup par l'incroyable intensité de son expression.

V

La génération d'aujourd'hui, qui est plus positive que celle qui l'a précédée, ne croit guère aux revenants, et ne s'en occupe pas. Quand on est mort c'est pour longtemps, dit le vieux dicton populaire, et vraiment il nous semblerait qu'après avoir fait périr son héros sur l'échafaud, Berlioz eût bien pu le laisser reposer tranquillement dans la tombe. Mais il ne faut pas oublier que la symphonie fantastique a été écrite en 1828, époque où le romantisme était dans sa plus belle ferveur. Les jeunes gens qui arrivaient alors à la virilité, avaient été bercés aux récits terribles de la révolution et avaient grandi au bruit des canons de Napoléon. Pendant cet âge décisif où le caractère se forme, ils avaient donc contracté un goût prononcé pour les émotions fortes et les secousses violentes, qui ne trouvant pas d'application sous le régime paisible de la restauration, voulait être satisfait par les beaux arts. Sous ce rapport notre vieille école classique n'avait rien à leur donner, ils la prirent

d'autant plus en dégoût que les derniers de ses représentants qui existaient encore, sentant la vie se retirer d'eux s'attachaient en désespérés à l'imitation, à la règle immobile. Aussi tous les sujets extravagants et violents, tous les effets poussés à outrance devinrent d'autant plus chers aux jeunes gens de cette époque, qu'en même temps qu'ils répondaient à leur sentiment intime, ils leur fournissaient le plaisir toujours piquant pour la jeunesse d'offusquer un peu leurs vieux maîtres. A ce double titre, le fantastique était alors en grande vogue parmi les adolescents; ils lisaient avec enthousiasme les scènces infernales du Faust de Goethe, Victor Hugo publiait ses Ballades et Delacroix illustrait son crayon par des sujets de même nature. Berlioz, dont l'esprit était si ouvert et l'organisation si impressionable ne pouvait manquer de partager le sentiment de ses condisciples ; il ne devait pas rester en arrière du grand poète et du grand peintre, qui partagent avec lui le sceptre de l'art romantique.

Au reste, il y a deux cotés à envisager dans le fantastique: l'un superficiel, grotesque, et dont le succès ne peut être que subordonné à des causes accidentelles et passagères; l'autre profond, inhérent à la nature humaine, et qui intéressera tant que notre cœur battra de la même façon. Il n'est pas d'homme, en effet, quelque brave qu'il soit, qui sous l'empire des impressions de la nuit, ne se soit senti quelquefois gagné par des terreurs d'autant plus vives que les motifs en étaient plus vagues. Alors les objets les plus insignifiants prennent un aspect incompréhensible, qui on ne sait pourquoi effraie plus que la vue d'un danger réel. Et si l'on est sous l'influence d'une pensée douloureuse ou d'un remord, ces visions pourront prendre la forme de symboles étranges qui, mieux qu'aucune image positive, représenteront d'une façon saisissante quelque vérité terrible. Enfin, qui ne s'est senti, à de certaines heures, obsédé par l'idée de l'éternité!

On y pense, on y pense encore; on ne peut pas comprendre. Seulement on entrevoit un gouffre sans fond, où confusément s'agitent les formes aimables ou terribles, mais toujours indécises, dont l'imagination de l'homme primitif a essayé de le

peupler. Et pour toute conclusion, on n'arrive qu'à se sentir pris d'un invincible vertige. Si l'on voulait donc, donner une forme arrêtée à ces méditations, qui en réalité, consistent plus en sensations qu'en pensées, on courrait risque de n'aboutir qu'à une phraséologie embarrassée et vaine ; si l'on voulait représenter par des images exactes les causes pressenties de ces terreurs mystérieuses, on serait en grand danger de composer des monstres qu'on rendrait risibles, à force de les avoir voulu faire effrayants. Mais le musicien n'avait pas beaucoup à craindre de tomber dans ces défauts. Il ne peut pas raisonner, ni représenter aucune forme positive, et s'il imite des cris il ne pourra les faire figurer dans son œuvre qu'à titre d'accessoires. Il est donc bien obligé de s'efforcer avant tout, de nous émouvoir, et doit s'attacher presque exclusivement à éveiller des impressions de vague terreur, et à nous communiquer de sublimes vertiges. C'est ce que Berlioz a cherché à faire dans le final de la Symphonie fantastique.

Vous souvenez-vous de cet épisode de la nuit du Walpurgis, où Faust recule, saisi d'horreur, en voyant une souris rouge sortir de la bouche d'une jeune fille qui l'avait d'abord attiré par sa beauté. Il est impossible de figurer mieux la tristesse amère qu'on ressent en voyant profanée, cette forme chérie qu'on prendrait volontiers pour l'image visible de tout ce que le monde renferme de beauté et de vertu. Berlioz a pensé, qu'au moyen d'une transformation nouvelle de sa mélodie-aimée, il pourrait produire un effet analogue et non moins saisissant peut-être. Imaginant donc que la bien-aimée, affreusement métamorphosée, arrive avec une troupe de monstres, pour célébrer les funerailles de son amant, il a trouvé dans l'idée de Goethe le moyen d'unir au poème d'amour, qui forme le sujet de sa symphonie, un tableau final comparable à celui que Victor Hugo a décrit dans sa ronde du Sabbat. Une telle scène devait nécessairement être composée de trois phases distinctes : l'arrivée de la belle et de son odieux cortège, le *Dies irae* burlesque et la Ronde du Sabbat ; mais pour éviter de scinder son morceau en trois parties trop disparates, Berlioz eut l'idée de construire son air de danse, de telle façon, qu'il

put apparaître par fragments au milieu de la psalmodie et être ensuite exécuté simultanément avec elle.

La première partie du final est seule restée détachée; on peut la considérer comme une introduction. Elle se compose en grande partie de musique descriptive; il serait injuste cependant, de prétendre que les facultés inventives du musicien n'ont pas eu à s'y exercer, car l'imitation n'y entre presque pour rien. Ce sont d'abord des bruits vagues, inconnus, inquiétants, puis des gémissements, des cris, et des rires, mais tels qu'on n'en a jamais entendu de semblables, et qu'on n'arrive pas à se figurer des êtres qui puissent les proférer. Il sont émis par des instruments de timbres différents et à des degrés d'intensité gradués, de sorte qu'ils semblent se répondre de loin et sur une étendue considérable; ainsi le tableau que l'imagination se crée prend dès l'abord une dimension effrayante. La bien-aimée ne tarde pas à y paraître, mais combien elle est changée; la mélodie qui la représente, au lieu de planer sur un mouvement mollement cadencé, et d'être chantée par les instruments les plus doux, est sifflée par une petite flûte aiguë, sur un rhythme de danse banal. On dirait, que défigurée maintenant par la débauche, elle grimace un sourire et se met à danser avec obscénité, comme pour mieux narguer le sentiment idéal qu'elle avait d'abord éveillé. Grande en est la joie des êtres rebutants qui l'accompagnent, ils partent alors d'un éclat de rire odieux, mais qui en passant à travers les parois vibrantes des instruments de cuivre, prend cependant cette grandeur et cette beauté que l'art exige toujours. Ils voudraient de suite se mettre en danse: ainsi paraît l'indiquer du moins l'apparition du thème de la ronde, qui suit immédiatement cette explosion d'hilarité; mais ce refrain de danse est coupé brusquement par un trait grandiose (1), qui partant d'une extrémité de l'orchestre, pour se perdre à l'autre, dans un vague trémolo, passe comme un souffle et nous agite de je ne sais quelle terreur sublime. Les cloches se mettent alors à sonner et l'air de danse, qui cherche encore à s'élever, aboutit,

(1) 24 mesures avant le *Dies irae*.

comme si une force irrésistible l'y contraignait, au chant du *Dies irae.*

J'aime peu cette sonnerie qui, exécutée par des cloches véritables et avec beaucoup de force domine ici tout l'orchestre. Il me semble, que pour rester dans l'harmonie de son œuvre, Berlioz aurait dû en reproduire l'effet d'une façon idéale, au moyen des ressources habituelles de l'orchestre. Du moins, s'il tenait à introduire ici de vraies cloches, il eût dû les faire entendre *pianissimo*. En même temps que l'effet eût été plus heureux, au point de vue musical, il eût frappé plus vivement l'imagination; car c'est seulement entendu de loin et voilé par la distance que le son des cloches prend un timbre effrayant et semble la voix de je ne sais quel être mystérieux qui nous appelle. Le *Dies irae* produit au contraire ici un grand effet, à mon avis; il est chanté intégralement d'abord par les instruments graves, puis plus haut, dans un mouvement rapide et saccadé. L'introduction de ce chant d'église, dans un tel milieu musical, suffit sans doute à lui donner ce caractère burlesque annoncé par le programme; de plus Berlioz a fait entendre toutes les fois que les pauses de la psalmodie l'ont permis la ritournelle de la Ronde du Sabbat, et celle-ci se déroule à l'envie aussitôt que l'hymne sacré est terminé.

C'est une fugue écrite suivant les règles les plus strictes. Cette forme scolastique était ici parfaitement justifiée, car le motif qui fuit toujours pour reparaître dans une autre tonalité, donne à l'esprit, l'idée d'une foule d'images, qui se succèdent rapidement et forment entre elles une ronde immense. L'occasion se présentant, Berlioz n'a pas dû être fâché de prouver que, si d'habitude il écrivait dans un style plus libre, ce n'était pas qu'il fût impuissant à se mouvoir au milieu des règles les plus sévères. Et quelle variété, quelle vie, quelle animation, il a su donner à cette forme rigide! Chantée d'abord sur une mesure compassée, qui semble risible par le contraste qu'elle présente avec la joviale vulgarité du motif, la ronde s'anime et se transforme petit à petit en tumulte désordonné. Puis s'apaisant tout d'un coup, elle prend une allure tellement légère et vascillante, qu'on n'imagine pas un corps assez souple

pour danser sur un tel rhythme (1); après quoi elle se perd dans un *pianissimo* lugubre d'où s'élève sourdement les premières notes du *Dies irae*. Mais bientôt elle se reforme, et comme un tourbillon, qui entendu d'abord au loin, approche et gronde sur notre tête avec un fracas épouvantable; elle grandit et se déchaîne en rugissements furieux. Ce n'est plus une danse, c'est une orgie, les syncopes qui en brisent sans cesse la mesure changent son pas cadencé en piétinements et en trépignements frénétiques. Le *Dies irae* peut bien retentir de nouveau, rien n'arrêtera plus la ronde maudite; multipliée par la masse des instruments qui en reproduisent le motif et le varient de mille façons, elle s'enroule autour du chant divin et l'étouffe. On dirait une nuée de serpents vainqueurs d'un colosse, qu'ils sont parvenus à enlacer et à ensevelir sous leurs replis ignobles. Tout ce bruit s'arrête alors, pour laisser entendre une ritournelle galante assez semblable à celle des boleros espagnols. N'est-ce pas la bien-aimée, qui devenue pour le coup méconnaissable, se détache de la bande afin de célébrer par ses entrechats la victoire de tout ce qui est bas, vulgaire, et odieux, sur la dernière impression noble qui a pu se faire jour ici. Image, hélas trop justifiée, par le sort qui lui était réservé, du découragement, qui par moments s'emparait du cœur de Berlioz. Mais bientôt le rebutant cortège de la belle se joint de nouveau à elle, et le morceau se termine par une péroraison d'une étonnante puissance et d'une grande beauté musicale.

Assurément la ballade de Victor Hugo est bien belle; je lui préfère cependant le morceau de Berlioz. Quelque habile que l'écrivain puisse être à manier le langage dont il se sert, il est impossible qu'il ne donne pas trop de précision à ce qui, pour produire son effet, doit rester dans le vague; il est difficile enfin qu'il puisse provoquer surement ce trouble des sens qui constitue le fond même d'un tel sujet. Une fois que Victor Hugo a terminé sa description, qui est très belle et très impressionnante, quoique la forme du vers et du langage soit

(1) Ronde du Sabbat, mes. 66.

plus pompeuse peut-être qu'il ne conviendrait ici; une fois que changeant son rhythme et faisant prendre la parole aux diables eux-mêmes, il a donné le branle à la danse, il n'a plus d'autres ressources, que d'énumérer tous les noms de démons et de sorciers qu'il a pu trouver dans le dictionnaire. De deux choses l'une, ou ces noms n'éveillent aucune image, ou ils en éveillent de trop précises pour qu'un homme un peu cultivé ne les trouve pas ridicules. Dans la musique, au contraire, l'émotion fait le fond même de l'ouvrage; c'est elle qui est produite en premier lieu, les images ne viennent qu'après; elles n'en sont que la conséquence et elles restent toujours dans le vague.

VI

Nous avons dit au début de cette étude, que, dans la Symphonie fantastique, Berlioz s'était montré le disciple de Shakespeare presque autant que celui de Beethoven. En effet, cette œuvre étonnante marque décidément, pour l'art instrumental la fin de sa période purement lyrique, et présente tout le mouvement d'un véritable drame. Cette tendance nouvelle fut ici certainement la source de beautés originales; faut-il l'approuver cependant sans restriction; ne doit-on pas à certains égards la considérer comme un germe dissolvant qui, se glissant dans la musique pure, devra à la longue ruiner son organisme naturel et l'obliger à chercher dans la parole et l'action scénique des assises nouvelles? Au lieu de réduire le morceau à consister seulement dans les développements d'un thème unique et des idées adjacentes qui en peuvent découler, Berlioz y a réuni plusieurs mélodies, qui n'ont entre elles aucun rapport musical direct. Ainsi la première partie de la Symphonie fantastique en contient deux qui sont absolument différentes par leur caractère et dont la seconde apparaît ensuite dans tous les autres morceaux, bien qu'elle ne présente avec eux au-

cune affinité musicale sensible. Malgré son habileté consommée, malgré les ménagements qu'il y a apporté Berlioz n'a pu effectuer les soudures que nécessite un tel procédé de composition, sans altérer quelquefois la limpidité de son style, en même temps qu'il en compromettait l'unité; car, de quelque façon qu'on s'y prenne, il est impossible d'introduire, dans un tissu musical régulier un élément qui lui est étranger, sans produire des contrastes dont nos sens sont d'abord surpris. Il est vrai que cette surprise de l'oreille se transforme en une jouissance âcre et extrêmement vive, pour peu que la raison poétique en soit comprise et jugée plausible par l'intelligence; mais par malheur, c'est justement en pareil cas que la signification de la musique cesse d'être suffisante. Je serais bien fâché assurément de diminuer la puissance d'expression qu'elle possède; c'est dans cette noble propriété que réside à mes yeux la cause de son action la plus grande et la véritable raison de son importance. Pourtant je suis bien obligé de reconnaître, qu'elle ne reproduit que les mouvements de la sensibilité, et exprime seulement les conséquences qui en résultent pour l'esprit. Qu'un thème se compose d'un ou deux motifs, dont le rapport ou l'antagonisme se pose d'emblée, on n'en comprendra pas moins, s'il est bien caractérisé, qu'il représente un ensemble de mouvements intérieurs, au moment où ils prennent naissance dans l'âme, et que les développements musicaux auxquels il donne lieu reproduisent ceux du sentiment qu'il a d'abord exprimé. Mais si tout d'un coup dans le courant d'un morceau, nous voyons surgir un motif nouveau, d'un caractère différent, et que rien n'amène, nous nous demanderons quelle est la raison de ce brusque passage d'un sentiment à un autre, et la musique n'en pourra pas contenir l'explication. Toutes les fois qu'un morceau renferme de tels contrastes, il est donc nécessaire qu'un autre mode d'expression lui soit adjoint, autant pour en compléter le sens poétique que pour justifier l'abandon du tour musical qui serait le plus naturel.

Faut-il donc conclure de là que l'œuvre de Berlioz n'est déjà plus tout à fait une symphonie, mais plutôt l'esquisse d'un drame musical, qui aurait pu être complètement achevé

seulement sous une forme théâtrale, ou tout au moins qu'elle aurait dû être confiée en partie à la voix cet organe complexe qui au son musical unit la parole. Tel n'est pas mon avis; chacun de ses morceaux est après tout composé dans sa majeure partie du développement régulier d'un thème principal, et si l'idée-fixe qui apparaît dans chacun d'eux, en ébranle un moment l'équilibre, d'autre part elle établit, entre eux une unité nouvelle qui domine l'œuvre entière. Enfin les passages étranges, qui auraient besoin d'une explication, sont toujours préparés et conduits avec une habileté merveilleuse et ne figurent dans la Symphonie fantastique qu'à titre d'exceptions. Cette œuvre n'a donc pas besoin de l'appui continu d'un texte qui, pris dans son tissu même, lui servît pour ainsi dire d'armature et moins encore d'être soutenue par l'impression décisive de la scène; ce qu'il lui faut seulement, c'est un programme dont les quelques mots qui s'insinuent silencieusement dans l'esprit de l'auditeur sont seuls proportionnés aux obscurités peu nombreuses qu'elle contient.

On a beaucoup critiqué les programmes, je ne prétends pas que ce soit tout à fait sans raison, cependant il est juste de reconnaître qu'en certains cas ce modeste appendice présente sur un livret d'opéra un avantage bien sensible pour le musicien, qui au respect du bon sens unit un grand amour de son art; il lui fournit le motif de contrastes piquants, tout en lui laissant la liberté entière de les mener comme il l'entend, et de demeurer pour le reste dans le domaine de la musique pure. Ici enfin il devait permettre à l'artiste de donner au sujet dont il s'était inspiré la seule forme qui lui fût vraiment appropriée. Malgré l'inconséquence que Berlioz a commise en donnant, pour conclusion à son poème musical, une exécution sur l'échafaud, le sujet n'en est pas moins en effet, si on le considère dans son ensemble, l'amour absolu, pris en lui-même, et isolé de tout fait déterminant, comme de toutes circonstances accidentelles. C'est l'amour qui ne trouve sa raison qu'en lui-même, l'amour de l'imagination en un mot, le seul du reste que Berlioz eût encore ressenti bien vivement, lorsqu'il écrivit la Symphonie fantastique. Désir impérieux de jouissan-

ces (1) « immenses, dévorantes, furieuses, en rapport avec les besoins d'une sensibilité surabondante, » qui dès l'âge de seize ans, s'était emparé de son cœur, et quelques années plus tard avait fait irruption en transports tumultueux, à la vue d'une actrice qu'il ne connaissait pas, à laquelle il n'avait jamais parlé, mais qui sous les traits d'Ophélie et de Juliette, lui était apparue comme une incarnation vivante de tout ce qu'il adorait dans le monde: une telle passion est toute intérieure, elle a pour cause moins un objet réel qu'une image décevante que l'esprit se crée. Quand le germe s'en est développé suffisamment dans le silence du cœur, à la première occasion elle se manifeste. Elle commence alors par dégoûter de tout ce qui n'est pas elle, puis à force de fatiguer les nerfs et le cerveau, par l'état de surexcitation dans lequel elle les maintient sans cesse, elle en altère le fonctionnement normal, engendre des cauchemars étranges, fait naître des idées de mort et finirait par tuer, si quelque influence puissante n'en venait guérir.

A vrai dire, c'est une maladie de l'âme qui, aussi bien que celles du corps obéit à des lois rigoureuses dans l'enchaînement de ses phases successives. Des faits extérieurs ne pourraient qu'en altérer la marche naturelle, en tout cas ils détourneraient l'attention des affections de la sensibilité dans lesquelles son intérêt véritable repose. La meilleure forme que cette passion étrange, et pourtant si commune, puisse revêtir, dans l'art, ne pourrait donc pas être le drame qui récité ou chanté, doit avant tout présenter une action capable d'occuper la scène ou de se traduire constamment en paroles; c'est, bien plutôt, la symphonie, de toutes les manifestations d'art, la seule capable d'exprimer les sentiments, non par les attitudes, les jeux de physionomie, les paroles ou les faits, qui n'en sont que les symptômes ou les conséquences, mais par les mouvements de la sensibilité, qui en constituent l'essence même. Quelques mots suffiront, du reste, pour déterminer l'objet extérieur, qui dans un tel amour est bien plutôt un prétexte qu'une cause, et pour rendre aisée l'intelligence

(1) Voir les Mémoires de Berlioz, pag. 158 et 159.

d'un drame moral, dont le développement s'effectue, d'après les lois qui découlent de la nature même de notre cœur.

On voit donc que la symphonie avec programme est un genre légitime puisque tout en permettant de joindre aux beautés naturelles de la musique instrumentale certains effets étranges sans doute, mais néanmoins d'une piquante saveur, elle donne la seule forme qui lui convienne à un des sujets les plus intéressants qui puisse entrer dans le domaine des arts. Cependant malgré la supériorité qu'un intérêt poétique plus vif et une plus grande variété d'effets musicaux lui donne sur ses devancières, je ne saurais lui attribuer une égale perfection; car il est visible que l'équilibre de la symphonie, ce type par excellence de l'art instrumental, s'y trouve par moments, légèrement déplacé et porté en quelque sorte au-delà de son centre naturel. Si je m'exprime ainsi ce n'est pas qu'en aucune façon j'admette avec certains mélomanes exclusifs que la recherche de l'expression poétique nuit dans la musique, d'une façon absolue, à la beauté de ses formes. Je suis au contraire bien convaincu que l'émotion ressentie par l'artiste en présence d'un objet réel, et le désir de lui trouver une expression appropriée, sont plus avantageux à la découverte des belles formes d'art, que la faculté de se consacrer à leur recherche exclusivement et en toute liberté. Il semblerait presque puéril d'émettre une telle opinion au sujet de tout autre art que la musique. Qui ne préfère, en effet, aux ornements que l'architecte de la décadence a plaqué avec une indépendance absolue sur ses édifices, ceux que l'artiste grec a su déduire des éléments nécessaires de sa construction. Qui ne trouve la phrase, jaillie toute chaude du cœur d'un poète, supérieure par son ordonnance même, à celle que le rhéteur, indifférent à ce qu'il dit, mais artisan en beau langage a pu arrondir à loisir d'une savante main. Qui enfin souffrirait qu'on osât seulement comparer la plus élégante et la plus harmonieuse des arabesques au tableau dans lequel Raphael s'est assujetti à l'imitation des formes vivantes. Eh bien, il n'y a pas d'exception à faire pour la musique, car il est d'une vérité absolue que l'imagination de l'homme ne peut créer rien dans le vide.

Toujours il faut que, d'abord elle s'alimente dans la réalité, et la musique même qui paraît ne signifier rien, a trouvé à l'origine sa raison d'être dans l'ivresse de la danse. On admettra sans peine, qu'animée par un sentiment élevé, elle pourra revêtir des formes plus nobles et plus belles, que celles que lui a données le seul désir de s'agiter en cadence; car il tombe sous le sens que, si pour prendre son élan l'imagination a besoin de trouver dans la nature un point de départ, plus les bases en seront profondes et solides plus le vol de celle-ci sera aisé, hardi et assuré. Cependant lorsque c'est un but déterminé qu'elle doit atteindre, il ne faudrait pas qu'à force de se lancer haut dans les airs, elle courut le risque de le dépasser. A cette influence bienfaisante pour les arts d'un objet pris en dehors d'eux, il faut donc assigner une limite, et nous devons convenir que l'artiste l'a franchie dès qu'il se trouve entraîné à sortir des possibilités d'exécution dont il dispose. Quelque beau que soit en effet un sujet, quelque stimulant que puisse être son prestige, il est bien clair qu'il ne pourra imprimer de beaux reliefs et de nobles proportions aux formes flottantes qui se présentent à l'artiste qu'à la condition expresse de pouvoir être contenues en elles aisément sans en altérer les contours naturels. Pour me résumer je définirai donc comme le type le plus parfait d'une forme d'art, celui où la signification la plus étendue qu'elle peut renfermer se trouve atteinte sans être dépassée. Telle n'est pas la symphonie avec programme, puisqu'elle ne porte pas en elle-même toutes ses conditions de vie et doit traîner à sa suite un élément étranger, ne faisant pas partie de son organisme et qui, malgré son peu d'importance matérielle, ne lui est pas moins nécessaire pour compléter sa signification et lui servir en quelque sorte de justification.

Mais lorsque Berlioz écrivit la Symphonie fantastique, ce type achevé de l'art instrumental avait été réalisé par Beethoven, qui en avait déjà rempli le moule bien des fois. Dans la Symphonie héroïque, la Pastorale, celles en *la* et en *ut* mineur, dans toutes les œuvres instrumentales enfin, appartenant à la seconde manière de ce maître, la plus haute signification

qui peut découler des formes musicales avait été atteinte, en même temps que la beauté la plus grande qu'elles puissent revêtir. Après tous ces chefs d'œuvre que restait-il à faire au symphoniste? De deux choses l'une, il fallait qu'en élargissant le cadre, il courut le risque de rompre l'équilibre parfait qui s'y trouve gardé entre la forme et son contenu, ou bien que modestement, il se contentât de le remplir encore une fois de son mieux. Ce second parti semble à première vue le plus sage. Etait-il le meilleur cependant pour des travaux auxquels doit présider l'imagination, cette capricieuse qu'à bon droit le poète a pu nommer la folle du logis? Ce qui, avant tout est nécessaire à l'artiste, c'est l'entrain passionné, l'enthousiasme et pour que ces stimulants puissent s'éveiller et frémir en sa poitrine, une grande route frayée et connue est assurément moins favorable qu'une région inexplorée, où il chemine librement avec l'espoir de faire des découvertes. Que serait enfin son génie, quelque grand qu'il puisse être, si réduit à ses propres forces il ne pouvait s'alimenter du sentiment vivant autour de lui! Comme la pensée humaine se meut toujours, il lui sera plus difficile d'en tirer parti si, par dessus toutes choses il tient à reproduire une forme d'invention déjà ancienne.

Depuis la fin du siècle dernier, la musique a sans cesse été poussée, par le mouvement d'idées même, qui fut la cause de son développement, à augmenter toujours les moyens de signification qu'elle possède. On dirait que l'âme moderne amollie par la perte de tout ce qui lui avait servi de point d'appui dans le passé, énervée par le défaut d'activité physique et l'excès du travail cérébral qui résultent d'une nouvelle organisation sociale, a cessé de trouver dans les arts, qui jusque là avaient eu sa préférence, des formes assez fluides et assez vives pour lui être appropriées, et qu'alors s'emparant de la musique pour en faire son organe favori, elle lui a demandé sans cesse d'accroître l'intensité et l'étendue de son expression, afin de pouvoir répondre aux besoins toujours croissants d'une sensibilité incroyablement affinée et devenue prépondérante. Si des maîtres aussi grands et aussi féconds que Haydn, Mozart et Beethoven ont pu se suivre et se surpasser, ce fut

assurément, grâce aux éléments que leur fournit la transformation qui s'opérait dans le sentiment de la société au milieu de laquelle ils vivaient. C'est enfin grâce à l'importance qu'un fond aussi vivant et vrai devait donner à la symphonie que son développement peut, à bon droit, passer pour un des faits les plus considérables de l'art moderne. Si en effet la musique doit être pour notre siècle, ce qu'ont été l'épopée et les arts plastiques pour les âges où la force réglait seule les destinées du monde, puis l'éloquence et le style pour ceux auxquels la raison a commencé à lui faire succéder son empire ; ce sera certainement beaucoup moins à cause du sensuel plaisir dont elle est la source, que grâce à la propriété particulière d'expression, qui lui permet de saisir ce que le sentiment moderne a de plus secret et de plus caractéristique.

Eh bien, comment imaginer que le courant d'idées qui, depuis plus d'un demi siècle entraînait ainsi la musique à devenir toujours plus significative s'arrêterait juste au moment où la symphonie aurait atteint à sa forme la plus parfaite ? Entrer en lutte contre lui, c'était folie, car on n'avait à lui opposer qu'une théorie froidement élaborée dans le silence de l'étude ; et en présence de tout ce qui vit et se meut, rien n'est plus impuissant, rien n'est plus vain. Chercher enfin à s'y soustraire, c'était se priver bénévolement du stimulant qui seul, avait pu de la fugue raide et froide de S. Bach, faire à la fois, un édifice musical grandiose, et un poème émouvant comme la symphonie en *ut* mineur ; c'était renoncer en un mot à l'auxiliaire le plus puissant qui pût servir le génie.

Voyez comme les symphonies de Mendelsohn et de Schuman ont été surpassées par celles de leurs œuvres qui destinées à être unies à la parole ou à accompagner des drames, ont dû être conçue avec une recherche plus exclusive de l'expression et moins de souci de la forme traditionnelle. Beethoven enfin, le maître sans égal, qui avait su donner à la musique symphonique sa forme la plus parfaite, trouvant qu'après tous les chefs-d'œuvre qu'il avait produit sous ce type, le moule en était usé, n'a pas craint de le briser même pour des

œuvres instrumentales de concert, afin de donner une portée plus étendue encore à leur signification. Mais étant entré dans cette voie nouvelle seulement à la fin de sa vie, il n'eut pas le temps de reconnaître toutes les conséquences qu'elle entraîne.

A défaut d'une explication que la musique ne peut pas donner, certaines parties de ses dernières œuvres sont restées obscures. Ce fut Berlioz qui, le premier vit, clairement qu'ainsi comprise la musique instrumentale avait besoin d'être accompagnée au moins d'un programme. Et, prenant pour point de départ cette donnée nouvelle il a pu écrire même après Beethoven une symphonie qui portât les traces d'une conception brûlante et primesautière.

C'était le seul parti qui convint à un esprit ardent, original et essentiellement créateur ; c'était aussi, disons-le, à tout égard le meilleur. Les pastiches quelque parfaits qu'ils puissent sembler à l'esprit moyen, sont toujours inutiles; quelqu'imparfaites que soient les œuvres originales elles sont toujours fécondes. Elles enrichissent d'un élément nouveau le patrimoine de l'esprit humain. Lorsqu'enfin elles sont le fruit du génie, et c'est ici le cas, leurs défauts proviennent de ce qu'elles répondent au sentiment d'une époque intermédiaire. Alors elles préparent à des formes plus achevées, qui sans elles ne pourraient jamais arriver au jour. La symphonie de concert, pour être la forme la plus pure de l'art instrumental, n'en est pas la seule. Quand le cicle en sera fermé, cet art pourra trouver les éléments d'une vie nouvelle, dans son union avec la poésie, et le drame, mais pour que cette fusion pût s'opérer d'une façon heureuse, pour que la musique instrumentale pût s'associer à la parole et à l'action scénique, sans que son organisme particulier fût sacrifié à ceux-ci, n'était-il pas nécessaire qu'auparavant elle s'en approchât autant que possible sous sa forme indépendante afin de s'élaborer en toute liberté et d'après les seules lois de sa propre nature, des formes qui convinssent à cette destinée nouvelle. Sous ce rapport la symphonie fantastique a une importance capitale. En identifiant l'idée principale de son poëme musical avec une mélodie qui, dans le cours

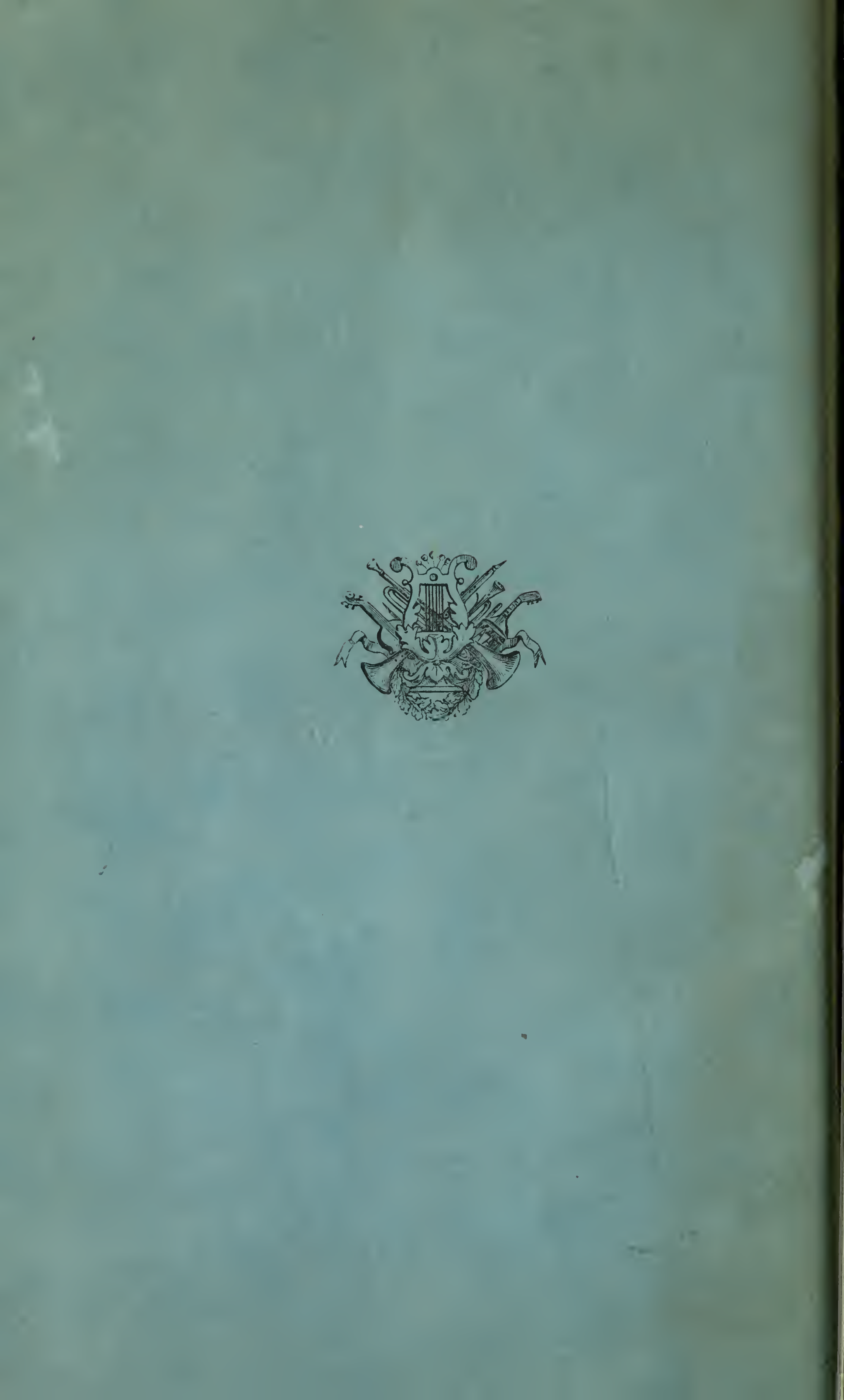
de l'œuvre, est variée d'une façon analogue, aux modifications que subit cette première, Berlioz a pour ainsi dire posé les bases du drame musical contemporain. En assouplissant la mélodie, en la transformant de mille façons diverses, en la liant rapidement et avec une merveilleuse habileté à d'autres mélodies complétement différentes (1), il a donné à la musique la mobilité et la vivacité nécessaire pour pouvoir tenter de s'unir à un organe aussi prompt que la parole. Cette influence s'est exercée sur toute notre école de musique dramatique contemporaine; car si le public est resté ignorant de l'œuvre de Berlioz il n'en a pas été de même pour les maîtres. Enfin, lorsque Richard Wagner abandonna la division arbitraire de l'opéra en récitatifs, airs, duos etc., pour en faire un ensemble musical compact, dont tous les motifs correspondraient aux idées et aux caractères qui forment le sujet du drame et se développeraient parallèlement avec eux, il n'a fait qu'appliquer à une œuvre scénique le plan de la symphonie fantastique.

Mais ne rabaissons pas Berlioz au rôle de précurseur; il mérite mieux que cela. Sans doute la Symphonie fantastique n'est pas encore un drame musical et elle dépasse les limites dans lesquelles devrait rester une symphonie pour qu'on pût la juger parfaite; mais les œuvres les plus parfaites ne sont pas toujours celles qui nous font éprouver les jouissances les plus vives et les plus fines. Souvent celles qui répondent aux situations intermédiaires de l'esprit possèdent comme les demi-saisons un charme plus pénétrant et plus énivrant. Qu'est-ce, après tout, que ce que nous appellons perfection sinon un terme moyen qui ne s'obtient qu'au prix de bien des sacrifices. Les œuvres parfaites établies juste au milieu d'une région de la pensée n'en représentent pour ainsi dire que les zones centrales. Les œuvres intermédiaires au contraire situées sur les limites de deux mondes peuvent en combiner les beautés variées. Seul parmi les édifices qu'ait élevé la main de l'homme le temple

(1) En cela, il fut le continuateur de Beethoven.

grec mérite d'être appelé parfait. Combien de personnes cependant préfèrent la cathédrale gothique, qui pour s'élever plus haut vers le ciel a dû s'appuyer sur une ceinture de contres-forts que les architectes peuvent non sans raison traiter dédaigneusement de béquilles. Ne pourrait-on pas lui comparer la Symphonie fantastique, qui tout en conservant la noble symétrie de l'édifice symphonique a besoin de s'appuyer sur un programme pour s'élever plus haut dans le ciel de la poésie.





DOES NOT CIRCULATE


BOSTON COLLEGE
3 9031 023 23716 7

